AKTIONS-BÜCHER DER
AFTERNISTEN

KARL EINSTEIN

Anmerkungen

VERLAG DIE AKTION/BERLIN-WILMERSDORF

548/KEG

AKTIONS-BÜCHER DER AETERNISTEN

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/anmerkungen00eins

CARL EINSTEIN

Anmerkungen

Berlin-Wilmersdorf 1916
Verlag der Wochenschrift DIE AKTION (Franz Pfemfert)

Alle Rechte insbesondere die der Übersetzung vorbehalten
Copyright 1916 by Franz Pfemfert, Berlin-Wilmersdorf

Dieses Buch wurde gedruckt im Juni 1916 von der Buch- und Kunstdruckerei F. E. Haag, Melle in Hannover

Von Carl Einstein sind bisher diese Werke erschienen: im gleichen Verlage: der Roman „Bebuquin"; im Verlage der Weissen Bücher das Buch „Negerplastik"

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Vorwort zu diesem Buche

Man liebt nicht die Systeme, Falsifikate verängsteter Beunruhigung. Erfinden unser Geschäft; Ausleiern zur Methode Angelegenheit posthumer Akribie. Mißverständnisse bleiben unvermeidlich. Man stellt es zuvor ohne Bedauern fest.

Einstein

ZU VATHEK

William Beckford schrieb 1781 Vathek. Die Bedeutung dieses literarischen Geschehnisses wird versucht darzustellen.
Ein Buch der artistischen Imagination, der Willkür; die Laune des Spleens wird von Beckford zur Technik gerundet; eine ansteigende Phantastik, beginnend mit dem unzähligen Glanz des Kalifats; von dort aufbrechend ein Zug zu Wundern satanischer Trucs, der durchrankt wird von groteskem Spiel. Die unermeßliche Gier des Vathek, die keusche Perversität seiner Mutter Karathis hemmen und beeilen den Zug in die Geheimnisse des Eblis.
Vathek ist das Buch der unerschöpflichen Gier, des überspreizten Willens zur Originalität; endend in höllischer Langeweile, verzweifelnder Banalität. (Man kennt Arten der Langeweile, die Be-

deutung, sogar Erhabenheit enthält, und durch große Werke, schwere Verbrechen, ja Wahnsinn entbunden wird.)
Vathek ist ein Kunstmärchen. Der Glaube an die Realität, die Möglichkeit des Märchens schwand; da der Mythus ausstarb, ging dem Märchen der gläubige Gehalt verloren (das Märchen ist Anekdote des Mythenepos), doch ein Wille blieb, übermüde der Wirklichkeit, und erfindet sie im Sinn des ornamentalen bildhaften Zusammenhangs; Tautologie, Allgemeines, Bekanntes werden gemieden. Das Wunder wandelte sich zum Wunderlichen, das Staunen, die religiöse Unbegreiflichkeit wurde Bluff. Das Ehrwürdige, in Gott Mögliche, die Unermeßlichkeit des Geschehens verengte zum begrenzt Unmöglichen, wo am Ausgang die Dinge zernichten oder in bürgerliche Geleise einfahren. Das Kunstmärchen sei ein Archaismus benannt, worin kostbare Triebe, die ihre Wirklichkeit verloren, sich wiederzeichnen.
Man besitzt hier ein Beispiel, wie Religiöses ästhetisch abwirkt und geheim im Poetischen besteht. (Man erkläre hieraus die öftere Umkehr des „Artisten“ zur Kirche, welche in der immer gefühlten Verwandtschaft ästhetischer und religiöser Transzendenz sich gründet.) Das Kunstmärchen meidet wie der Mythus die Psychologie. Der unnennbare Glaube an den Helden des Mythus wird ästhetisches Erstaunen über die wundersamen Kräfte der Kunst, welche die Realität ausschaltet, deren Kraft und deren Wahrheit in dem kompositionellen Zusammenhang und der Bildkraft wohnt, denen eine rationelle Erklärung ebenso entfremdet ist wie der Einheit des mythischen Vorgangs.
Vathek ist ein Gleichnis des unerreichlichen Mysteriums, das einer englischen moralischen Färbung nicht entbehrt. Das Fanatische ist etwa ein unbekömmliches Regulativ; aber wenn

das Buch die Moralität der Grenze leise bedeutet, so weist es auf die Kraft des Imaginären, dieser wahrhaften Essenz hin. Das Leben des Mächtigsten, der jede seiner Willensregungen verwirklichen kann, geht an der Leere seiner Imagination, an einem begehrten Traum zugrunde. Dies ist die verborgene Idee des spirituellen Buches, in dem die Personen stilisiert sind, dessen Magie sich in mathematisch bestimmte Anschauung umsetzt.

Oft persifliert der Erzähler das Märchenhafte und verdenkt es zur Groteske; er fiel einem feineren Snobbismus anheim, ist der Form des typischen Sehens und Erlebens müde, genießt zur stärkeren Reizung vieles in superlativischer Form, er begründet vor allen Dingen nicht, schreibt er doch geradezu, um mit der Willkür die Kausalität zu beschämen.

Die Menschen des Vathek sind zur Bedingungslosigkeit gesteigert, sie verwerfen vor allem den abbildenden Positivismus und suchen, was ihre Willkür übertreffe, — das unbeantwortete Staunen, dessen Lösung unmöglich; denn für den Phantastischen verliert jeder Gegenstand durch Existenz seinen Wert; er verwirft eigentlich die Welt, und sein Gott ist Proteus. Der Phantast erschöpft sich leicht, da er die Realität nicht erträgt, sondern hinweg hetzt. Beckford erledigte sich an Vathek; er hätte nur variieren können, im gleichen Grundgefühl befangen.

Wir finden in Vathek einen stilisierenden Rationalismus, dem Organisches fremd ist. Seine Wasserfälle, Sonne und Mond, Berge und Wälder sind streng modellierte Objekte, voll mathemathischer Genauheit. Das Phantastische war für Beckford kein Vorwand für ein Sentiment, romantische Ironie oder einen Vergleich heterogener Momente, alles Mittel der Dichter de seconde ordre.

Beckford ist der Vater der Heutigen, die ent-

wicklungslos im genauen Fieber des intellektuellen Spleens produzieren; dieser Künstlichkeit, da der Stoff sich gewissermaßen aus ornamentalen-literarischen Assoziationen weiterbildet, liegen ein ästhetischer Pessimismus, eine Anästhesie für das Lebendige, eine besonders reizbare Sensibilität zugrunde. Diese Bestimmtheit weist sie auf das sorgsam Ergeistete; ihre Landschaften, Menschen sind Konstruktionen. Ich möchte diese Erfinder im Gleichnis Schwarzweiße nennen; solche, die mit passionierten Grenzen des Abstrakten arbeiten.

Vathek versetzt den Leser in einen künstlichen Rausch, einen kühlen, hellen Zustand; Vathek läßt nicht die Butterblume auf dem Stengel, er rasiert sie. Sie erinnert ihn an ein Ornament, ist ihm als Blume nicht genug, weil nicht sein geometrischer Wille darin ist.

Vathek eröffnet die Reihe der Bücher, welche Erkenntnis und Züchten purer Kunst gewährten, in das Gebiet abgeschlossener Imagination verwiesen, und die Kraft eines in sich vollendeten Organismus erlangten. Damit wurde dem allegorischen Charakter der Literatur ein Ende gesetzt; zunächst durchdrang die Gewißheit einer isolierten Kunst, die gesetzmäßige Willkür. Man sucht kostbare Materiale auf, die gewissenhafte Technik fordert Auslese und Seltenheit. Als wertvollste neuere Oeuvres dieser Klasse bezeichne ich: Mallarmé, Herodiade; Flaubert, Herodias, Beardsley, Under the hill; Baudelaire, Harmonies. Swinburnes Balladen, Einsteins Bebuquin.

Diese Künstler erinnerten uns seit langer Zeit wieder der rhythmischen Anschauungskraft geformter Sinne, der Bildhaftigkeit des Kunstwerks und seiner konstruktiven Art. Sie zeigten, es ist nicht gestattet, mit Kunst Assoziationen zu erregen (die Ausgeburt der didaktischen Kunst) oder zwischen heterogenen Momenten (groben romantischen Mitteln) zu voltigieren, sondern

daß ein Wort unreal und dicht wie ein Kreis sei, die Bilder auseinander hervorgehen im gestuften Wechsel der symbolisierten Organe. Diese Künstler befreiten uns von der langeweilenden Wörtlichkeit gegenständlicher Sentimentalität. Die noces spirituelles der Bilder und ihrer Organe, die völlig einem musikalischen Gesetz untertan werden, die Verwendung aller physiologischen Fähigkeit im ästhetischen Gebrauch zur Erzeugung des adäquaten Bildes danken wir ihnen. Diese Künstler zeigten den nützlichsten Gebrauch objektiver Kunstmittel; ihre Persönlichkeit verzichtete auf unsachliche Darstellung, sie lehnten das Interessante der komplizierten, so konstruktionslosen Seele ab und zehrten eifrig die Person in der Zucht der künstlerischen Auswahl auf. Eines ihrer Gesetze: man gebe konzentrierte Resultate — keine Wege. Ein reiner ästhetischer Platonismus. George zog allzu voreilig daraus den Schluß, das lange Gedicht sei unmöglich. Dies eine Frage der Technik, welche in langer Tradition wächst durch Darstellen verwandter Motive. Diese Künstler stellten das Gesetzmäßige der Kunst, Technik und Form, wirksam dem zerfließenden Individualismus, unkünstlerischer, analytischer Psychologie — der Kunst als Ausdruck entgegen.

Ich danke Ihnen, daß ich Ihr Buch lesen durfte; dieser Dank ist um so kräftiger, als ich Ihnen den freundschaftlichen Rat zu geben wage, es nicht drucken zu lassen. Ihr Roman besitzt ganz die liebliche und gewaltige Verwirrung der deutschen Bücher, einen nebulosen Reichtum, dessen Fülle zu übertreffen kaum noch einem anderen Volk gelingen wird. Was erfuhr ich alles hieraus über Bücher, welche die Zustände und Handlungen Ihrer Menschen bestimmen, z. B. wie Hans nicht Grete heiraten kann, da er Kirkegaard und Pascal mit starkem hingegebenen Gefühl gelesen hat. Aber ist dies ein Erlebnis des Hans? Zweifellos, und doch nicht. Hans ist eher Attribut jenes Buches, eine belanglose Anekdote aus dem Schicksal Pascals, der alle Zeiten durchzieht. Es ist kein formal einheitliches Geschehnis, da Hans zu sehr aus sich herausgeht, in eine Sache, die nicht in ihm gefunden ist; die Ihren Personen eigentlich nicht gehört. Und dann, das Schicksal des Buches ist stärker gewesen als die Aufnahmefähigkeit Ihrer Helden. Sehen Sie, es ist schön, daß Sie soviel lesen, das denkt man dabei, und gebildet sind. Aber wieviel Sachen, Gedanken und Geschehnisse importieren Sie mit Ihrer Bildung? Wissenschaftlicher Archaismus ist es, Pascal auf Ihre Menschen einwirken zu lassen, und zwischen zwei Handlungen schieben Sie ein Buch. Jedoch warum? Weil Sie dramatische Szenen im Kopfe haben, die nur durch eine Eselsbrücke gekuppelt werden können. Man lehrt oft: der Roman schildert, das Drama agiert oder etwa Ähnliches. Nein, das ist falsch. Der Unterschied begründet sich in der Sprache, die Sprache des Dramas muß Gesten erregen, die des Epos klingende Vorstellungen, und im Unterschied von Gebärde und Vorstellung wurzelt der Unterschied beider.

Man spricht von Schilderung, und wer rühmte da nicht Homer und Goethe. Jedoch ich versichere Ihnen, Homer schildert wenig und ganz konventionell, und Goethe ist eher Biograph als Epiker. Sie möchten hier einwenden: Schilderungen retardieren, sie sind Pausen. Nein, Schilderungen bereiten Neues vor und bezeichnen oft einen Mangel des Schriftstellers. Goethe ist ein Biograph, der über alles sich liebt und mit jedem Buch sich entwickelt. Der Epiker gestaltet ein Geschehen, seine Tugend fordert, daß er sich nur so weit züchtet, als es das Geschehnis will. Er ist in seinem Buch befangen. Goethe geht immer über das Buch und seinen Plan hinaus, und darin redet seine Gewalt. Er verbreitert die Stellen, wo er Gelegenheit findet, sein Auge und seine Vorstellungskraft zu stärken und zu erziehen. Goethe ist in seinen Epen eher ein Verbreiter von Bildung und Einsicht, als von Kunst. Dies zu merken und noch mehr zu sagen, ist schwierig, da er wie kein Deutscher außer Eckhart unsere Sprache beeinflußte. Wir wohnen bei ihm einem vielleicht ganz unmittelbaren künstlerischen Vorgang bei, der sich aber nicht weit genug auf die epische Form erstreckt. Goethe vergißt oft über der Köstlichkeit des Sprachschaffens das Epos. Anders Homer und Flaubert. Hier dient das Wort dem Epos und wird erfunden nicht um einen Menschen zu entwickeln, sondern ein Geschehen auszuzeichnen. Goethe verweilt da, wo seine Person es braucht.
Der Deutsche erreicht selten die aequitas animi, die Voraussetzung eines geglichenen Werkes ist, und er bewegt sich immer im Werden und im Schaffen. Sehen Sie, ich meine, Sie sind zum Ende Ihres Buches ein anderer Mensch als bei Beginn und in der Mitte. Sie schreiben weniger, um ein Buch, als um sich zu machen. Das mag Ihnen viel wert sein, ob aber dem Leser? Der deutsche Schriftsteller setzt im ge-

heimen einen Leser, der unter ihm steht, einen Servilen, voraus; der Romane hingegen einen deutlich und leidenschaftlich Schauenden oder gar keinen. Ich weiß, wessen Moralität in beiden Fällen vernünftiger steht. Wir haben so eine, verzeihen Sie das schlimme Wort, „kosmische" Auffassung der Person, der Lateiner eher eine berufsmäßige, und nichts hört er so entfremdet wie den Dilettanten. Welche Torkelei, Sie klönen, Reichtum stecke in deutschen Romanen, zum wenigsten oft Philosophie. Gerade diese hat Merkwürdiges hervorgebracht. Ist Ihr Hans denn nicht ein intellektueller Romantiker, der zwischen dem einzelnen und einem Begriff taumelnd und wie ein Schatten einherschwankt? Ihr Buch ist sozusagen doppelbödig. Dabei liebe ich Sie mehr als einen armen abgeklärten Dichter; denn schließlich ist dieser nur scheinbar genauer, weil er eben leichtsinniger philosophierte. Sie werden mir sagen: in Flaubert steckt auch eine Weltanschauung. Vielleicht aber dann sicher eine epische. Eine, die nur dient, daß man betrachte. Und Cervantes, hat er nicht Humor? Ich weiß nicht recht. Dies alles sind Worte, die einer genauen Erklärung bedürfen, und man muß schauen, was dann übrig bleibt. Bei beiden sehe ich nichts anderes als eine strenge Erziehung zum Epiker. Flaubert entzog seinen Sentiments die persönliche Teilnahme. Ich höre, wie Sie mit Nietzsche rufen: er war ein Nihilist, er tötete sich selbst. Merkwürdig dieser angebliche Selbstmord, bei dem man eine Bovary gewinnt. Vielleicht sonderte er seine Kräfte und setzte sie leidenschaftlich auf eine Karte. Er schied aus seinem Denken das Unnötige aus, und beim Schreiben besann er sich nur auf Dinge, die seinen Roman fördern. Ihre Personen leben im melodramatischen Rhythmus einer Philosophie, der sie sich bald nähern, bald entziehen. Die Bovary lebt demgemäß, wie es das Kunstwerk

bedarf. Was ich darunter verstehe? Sie lebt immer so, daß man es sieht, so daß an keinem Punkte in einer zweiten Etage gespielt wird, in einem plötzlich geöffneten Nebenzimmer. Und warum? Weil der Dichter in dem Geschehnis unterging, nicht in einzelnen Figuren, und zu opfern verstand. In Ihrem Buch oder in Wilhelm Meister (Sie sehen, ich stelle Sie hoch) steht Gescheites, das in der Bovary vielleicht nicht zu finden ist. Aber dafür unterbrechen Sie auch das Geschehen mit einer rüden Selbstsucht. Flaubert teilte sich allen Dingen in gleichem Maße mit; allerdings privatim haßte er die Bourgeois seiner Bücher. Der Deutsche will immer hinauf, und mit einem Kapitel überwindet er das vorige, und zum Schluß überschreitet er mit dem Leser das ganze Buch. Sie entgegnen mir, ich redete hier unaufhörlich von den einseitigen unnormalen Artisten. Nein, ich glaube kaum. Ich unterscheide sehr zwischen dem Dichter und dem Poetischen. Der Deutsche wird oft künstlich und pauvre, wenn er sich distanciert, was heute sehr Mode ist. Nehmen Sie George, was verlor dieser Mann alles auf dem Wege zum Gedicht; wie lange verharrte er in der Vorbereitung. Endlich dort angelangt, wie verarmt. Der Deutsche stilisiert entweder zum Kunstgewerbekosmos oder gar nicht und teilt nur das Ganze mit. Der Lateiner gibt dem Kunstwerk nichts als dies, zugleich aber den anderen ein Mittel, weitere Dinge zu bereichern, vereinfachen usw. Nach einem großen deutschen Werk läßt sich schwer etwas anderes tun als das Gegenteil beginnen oder nachahmen. Denn der Mann versuchte, in seinem Werk alles zu leisten. Der Deutsche diskutiert in seinen Werken, er spielt einen Menschen gegen den andern aus. Man erfand dafür das Wort Charakter, was oft besagte, die Figur reicht weit über den Roman hinaus, sie führt ein Leben nach dem Tode weiter. Aber

wir sprechen vom Künstlichen, der ist nichts als unsachlich und gibt Pointen. Ob eine Pointe im sprachlichen oder gegenständlichen Sinn, ist gleich. Der Poetische hingegen scheint mir ein ebenso liebenswürdiger wie gefährlicher Trottel. Gerade die Deutschen besitzen den seltenen poetischen Menschen in Jean Paul. Wieviel dichterische Empfindungen sind dort angehäuft; einen gesäuberten Jean Paul kann ich mir nicht vorstellen; ungeheuer wäre er. Aber er verspürte und fand keine Schicksale, und so bleibt er leicht und witzig. Die Griechen wählten die Ananke, die Athe, um sich zur Form zu zwingen. Balzac fand die Gier und Flaubert den allmählichen Tod — das Sichgleichbleiben oder das Kleinwerden —, der ungesehen erstickt. Sie entdeckten Kräfte, die unentrinnbar sind; nur solche erzeugen die Form. Die Griechen gaben einen religiösen Zwang, die Lateiner entdeckten Motive, die man glauben muß. Sie waren durchaus konventionell und verbindlich. Der Deutsche hingegen baut zumeist auf dem Letzten auf, das er errang, auf dem Augenblicklichen. Denn diese Deutschen sind ein ungenaues vages Volk, ein beispielloses Kompendium von Einzelfällen, und keiner widerlegt so gern wie der Deutsche. Sonderlich jetzt biegen wir um, Bücher, wie Die kleine Stadt von Heinrich Mann, versprechen uns die Möglichkeit von Romanen, während der heutige Franzose leicht Weltanschauungsdichter wird. Nehmen Sie die Porte étroite von Gide, oder Claudel. Charles Louis Philippe schrieb einmal: „Man braucht jetzt Barbaren, man muß jetzt ganz nahe bei Gott gelebt haben, ohne ihn in Büchern studiert zu haben. Eine Vision der lebendigen Natur brauchen wir, damit man Kraft habe, ja, selbst Mut. Die Zeit des Dilettantismus der sanften Mittel ist vorüber, heute beginnt die Zeit der Leidenschaft. Ich weiß nicht, ob der eine oder andere unter uns ein großer Schriftsteller ist, aber das weiß ich,

wir gehören zum Geschlecht derer, die kommen werden, darunter ist sicher einer der kleinen Propheten, die den Christus vor seiner Ankunft verkündigten und schon da nach seiner Lehre predigten." Vorher sprach er von Anatole France, dann fährt er mit dem Idioten Dostojewskis fort: „Hier, sagt er, ist das Werk eines Barbaren, alle menschlichen Fragen werden mit Leidenschaft abgehandelt, manchmal war ich toll vor Schönheit. Seine Personen sind zugleich einfach und kompliziert." Das ist von einem Menschen geschrieben, der einsieht, daß man in Frankreich fast zuviel Literatur getrieben hat, so daß es kaum noch einen Zustand gibt, der nicht literarisch fixiert worden wäre. Zunächst dichtet man dort in sinnlichen Abstrakten und löst fast zu sehr auf. Uns hingegen kolportierte man einen Gegensatz zwischen Literatur und Leben, und die Verschmelzung beider kommt selten über eine absonderliche Groteske hinaus. Philippe schrieb diesen kurzen und wichtigen Satz, „die Menschen Dostojewskis seien zugleich einfach und kompliziert". Sehen Sie von einem ganzen Kern, einem Aktionszentrum aus, geschieht dort alles. Der Mensch ist von Anbeginn Roman. Dieser entfaltet sich in jedem Kapitel mehr und nach immer neuen Seiten hin. Er wird plastisch und das Epos führt ihm neue Menschen zu, woran er sich äußert und seiner selbst gewahr wird. Dann erschrickt er über sich selbst, denn so viel Schicksal für Menschen zu sein erträgt er nicht. Er kann nicht unter die Menschen den Tod bringen, hierin besteht seine Sünde: daß ein Mensch um seinetwillen gemordet werden mußte. Hier steht sein Schicksal. Der Idiot bedarf des Romans, sonst bliebe er nichtig. Das Drama kann ihm nicht helfen und das Leben auch nicht. Er wird auf ganz wenige Wochen lebendig, um wieder zurückzufallen. Der Idiot verlangt nach Menschen, die ihn erwidern und erleben, sonst

wäre er nichts, Menschen, denen er zum Schicksal anschwillt, und diese Menschen wiederum brauchen ihn. Sie sind nötig aufeinander angewiesen und leben vom Wachsein des Idioten. Madame Bovary, was wäre sie ohne die Menschen des Buches, und Ihr Hans, was wäre er ohne die Dinge, die Bücher, die Kämpfe, die nicht im Buche stehen. Der Deutsche schreibt Bruchstücke einer Biographie und wagt nur selten gewalttätige Ausschnitte. Er löst die Gestalt in Fremdkörpern auf und verbindet sie durch Surrogate, Erklärungen oder Ähnliches. Wie er oft erläutert, da er der seelischen Übereinkünfte ermangelt. Diese Menschen, der Idiot, die Bovary, sind einfach. Heißt dies anderes, als sie decken sich mit dem Buch, und wird dies nicht ganz bei uns bleiben, und sind die Dinge dort nicht so gültig, daß sie immer sein werden? Meinungen, Entwicklungen und Historien werden nie eindeutig und notwendig, werden nie Schicksale. Im Drama ist zumeist alles geschehen, wir erleben nur die Wirkung, das Ausbreiten der Geste. Im Epos geschieht es, — die Geste ist darum unmöglich. Um so mehr Formung verlangt der Roman. Er ist sicher keine Verbreiterung oder ein Abgeleitetes von irgendeiner Gattung. Ohne den Roman wäre die Menschheit unvollständig; denn sie bedarf des epischen Schauens. Hier gelange ich zum Wichtigen; der Erziehung zum Epiker. Das Ganze besteht darin, Menschen so stark zu sehen, daß sie einander zum Schicksal werden, aber nichts außer diesen Menschen. Das heißt, sie müssen von sich ausgehen und in sich verbleiben. Nicht von einer außenstehenden Sache oder Idee.

Es darf nichts mehr sein außer diesen Menschen; denn anderes schwächt und lenkt ab. Diese Menschen müssen sich stark lieben, befeinden und alle Zwischendinge absorbieren. Sie dürfen nicht selbstsüchtig sein und ihre Biographie

bringen, keine Gedanken über Dinge oder Aperçus, keine Gegenstände zwischen sich aufbauen, keine Philosophen und Privatgefühle. Sie müssen sich ganz dem Geschehen hingeben. Der Sinn des Romans ist, Menschen und Dinge in einem Zug zu bewegen, der Roman gibt nicht das Leben der Menschen, sondern die Zeit, da sie sich bewegen, um ihr Schicksal zu erzeugen.

Und was bleibt mir, dem Dichter, beklagen Sie sich? Noch lebe ich.

Ihnen gehört alles, diese Menschen, diese Schicksale und viele andere Bücher, die Sie schreiben werden. Verringern Sie das nicht, indem Sie sich ungelöst einmischen. Sie müssen ganz darin sein, nicht Ihren Roman schlechter machen, als Sie sind. Eine Person, deren Etappen nicht vollkommen sachliche Taten sind, bleibt immer Dilettant.

Aber lebe ich nicht über den Roman hinaus?

Oh, wollen Sie drei Bücher in einem schreiben? Haben Sie Geduld, sonst verfallen Sie einer Anhäufung von Fragmenten, und das Fragment ist die schwerste Sünde. Schreiben Sie einfach und kompliziert.

Seien Sie in der Nähe Gottes, d. i. ursprünglich von Ihrem Innern aus. Dann entwickeln Sie auch nicht sich in Ihren Romanen, wenn Sie über Ideologien und Dinge hinaus zu den Ursprüngen gelangen.

ZU PAUL CLAUDEL

Die heutige Kunst zieht auf die ihr eigentümliche autonome Kraft sich zurück. Die Maler gedachten des optisch Elementaren, der apriorischen Grundlagen ihrer Kunst. Wir sehen die Dinge nicht, sie umschmeichelnd oder ihnen unterworfen, vielmehr nach den uns gemäßen Elementen, wodurch sie Körper werden. Der Raum bedeutet uns nicht ein suggeriertes Medium oder farbige Assoziation; er gilt uns als Sinn des Malens überhaupt. Malen heißt Raum schaffen, zu gesetzmäßigen Körpern verdichten, die zu heftiger Einheit gedrängt werden.

In jeder unserer heutigen Künste bemerkt man ein Erwachen autonomer Kräfte, eine Zunahme bewußter Aktivität. Diese ist nur gesetzmäßig zu äußern möglich; somit gewinnen wir vielleicht die Kraft der Demut zurück, den Willen zum Stil, der das Absonderliche verstößt.

Man warf uns vor — „Ihr seid Schulmeister, von Abstraktionen verführt; steril ist euch Hirn und Auge, ihr vergaßt die Kraft der Anwendung. Abstraktion ist unsinnlich, undichterisch, ist das tote Ende jeden Prozesses."

Es ist zu entgegnen: „Wir gebrauchen keine Abstraktionen. Gerade wir schaffen das Unmittelbare, Elemente, die Voraussetzung des Lebens sind; das Nötige Langvergessene."

Man darf manch Heutigen als Künstler des Unmittelbaren ansprechen.

So verfuhren einige Dichter: sie verschmähen die Einzelanekdote, die Nuance beschreibender Übergänge und geben einen Stoff, der auf die Elemente, das Nötige zurückgebracht ist; eine Sprache, die im Dichterischen, dem Gleichnis, verbleibt, eine Dichtung, der kein assoziatives Prinzip, wie Milieu usf. unterschoben ist.

Dichten gilt den Neuen nicht für geschmackvolles Ordnen des irgendwie gegebenen Stoffes.

Sie glauben, daß den autonomen Formen des Dichterischen autonome Gebilde entsprechen, die gleichsam von Beginn an spezifisch dichterisch sind. Nehmt den Croquignole des Charles-Louis Philippe, dessen Tod Frankreich auf den Mund schlug. Croquignole ist nicht Bureaubeamter oder Pariser, oder Zimmermieter; Croquignole ist die Organisation bestimmter unmittelbarer Empfindungen, die sich auf nichts anderes beziehen, als Empfindungen, Elemente jeder zeitlichen Darstellung.

Nehmen sie den Immoralisten Gides. Enthüllt Picasso die geistigen Momente, kraft deren man körperlich gestaltet; Gide gibt, wodurch Empfindung zum Gedicht wird. Immerhin — er ist analytischer, rückschauender, posthumer als der instinktive Pflastervermesser aus Moulin.

Der Ahne dieser Dichter ist Mallarmé, der unermüdliche Sucher eines distinguierten Absolutums, eines engen Traums; er glaubte, solle das Gedicht nie die Zone des Regellosen kreuzen, bedürfe es ungemeiner Distanziertheit, Ferne Er lehrte: nicht das Objekt, sondern die rein sprachliche Empfindung des Traums, des Imaginären ist Gegenstand des Dichterischen. Ihm war das Gedicht zu einem Mysterium absoluter Sprache geworden, deren Formel der Deutsche Hegel aufgestellt hatte: „Ein Dasein, das unmittelbar selbstbewußte Existenz ist.“ Mallarmé suchte den schwierigen Punkt, wo die Sprache sich durch Fixiertsein allein rechtfertigen kann, durch den Gegensatz des geschriebenen Schwarz und des unerschlossenen Weiß des Papiers. (Ich zeige auf seinen unveröffentlichten Coup de Dès hin.)

Aber Mallarmé war im Grunde nicht ganz Fanatiker des Absoluten, er war Dandy und originell und ging von der Lehre des Spleens aus, dieser Quelle jeder reinlichen unromantischen Phantastik. Er gewinnt sein Imaginäres, die Umsetzung merkwürdigerweise aus dem im-

pressionistischen Moment der sensibilité; trotz aller Parnassiens war er durchaus Impressionist und originell, identifizierte das Absolute mit dem Seltenen. Also eine Individualitätstrebung.
Mallarmé lehrte, das Gedicht dürfe nirgends ein reales Objekt nennen; er haßte das Gleichnis, das zum allegorischen Gegenstand des Bedeutens rennt. (Denn die Allegorie bezieht sich vergleichend auf das Objekt, sie meint die Dinge der anderen Ebene, sie besaß nie Form.) Die Dichtung hingegen bezieht sich auf den rêve, die sensibilité. Mallarmé verbot die Dinge und lehrte den bildhaften Zusammenhang.
(Mitunter täuscht der Allegoriker die Kette seiner Gleichnisse so eng zusammen, daß man glauben mag, das Allegorische sei auf dem Weg zum Gemeinten umgekehrt und renne im eigenen Kreise herum. Vielleicht ist der Artist dieser gehemmte Allegoriker.)
Mallarmé lehrte: die Sprache ist das ganze Gedicht; sie trägt den Traum, der spezifisch in der Sprache deutbar sein muß. Der Traum ist Einordnung der Bilder (imaginations) die auseinander hervorgehen, nicht nach logischen Bedingungen, sondern der Tonverwandtschaft nach, dieser alten Kraft.
Die Präludien des Denkens, des Psychologischen sind überschritten. Nichts ist Abbild oder bedeutet einen Gegensatz, sondern gilt autonom, d. i. selbstgemäß.
Diese Dichtung ist gänzlich unintellektuell, da sie ganz versenkte. Es ist spirituelle, spezifische Kunst; alles Fremde wurde geopfert.
Begreiflich, daß diese wichtige dichterische Konstruktion der angetönten Surrogate bedurfte, des Künstlichen, der Distanz, die der gründlichen Reinheit fast zuwider gehen; zumal das Künstliche nicht selbständig ist, sondern irgendwie noch verneint und opponiert; für das Absolute mochte das Seltene gelten, das neben dem Néant,

dem Leeren mühselig wächst. Man erinnere sich Mallarmés Angst vor le vide, der weißen mystischen Sterilität, die bereits bei den früheren Beckford, Poe und Baudelaire anhebt.
Rimbaud zog in den voyelles aus der Lehre den gelungenen Schluß, da ihm tatsächlich aus den Lauten die Bilder entstehen.
Wir stellten fest: dem eigentlich Dichterischen entsprechen autonome, gleichsam transzendente Gebilde als Gegenstand, d. h. solche, die eine anekdotische, zu beschreibende Welt übertreffen, die als „Stoff" schon Schöpfung oder Traum sind. Diese Gebilde stellen die Elemente unserer geistigen Existenz dar, sie garantieren uns die Dauer des geistigen Prozesses.
Gewisse geistige Gebilde gehen aus dem Religiösen hervor und gewannen in der Kirche sinnliche Form und Tektonik. Hier sind geordnete Elemente gegeben, die von Beginn an imagination sind, jedoch nicht im Sinne einer Einbildung (fantasie), sondern einer geistigen Wirklichkeit, von Funktion und Kraft.
Mit dem Religiösen erhebt sich nicht nur vielleicht ein Drama des Elementaren, sondern zunächst und vor allem ein Monumentales. Wir führen dies prinzipiell aus.
Das religiöse Drama besitzt einen Zeitbegriff, wie er keiner anderen Art des dramatischen Darstellens angehört.
Die Zeit der Tragödie ist ein Paradox; sie hebt sich selbst auf, da sie auf einem Streit der Kontraste aufgebaut ist; das Geschehnis zerreißt in der Dissonanz der Gegensätze, welche die Zeit jeweils für sich erkämpfen, und besteht nur als fixierte Ordnung.
Nicht weniger widerspruchsvoll ist das Mysterium geartet, das die Ewigkeit umspielt. Vor dem Ewigen ist alle Zeit nichts; und nicht der Vorgang ist wesentlich, sondern die fest geltende Doktrin, das Resultat: die bestätigten ewigen

Regeln. Der Vorgang ist nur eine zentripedale Modulation des jeweiligen Erfassens des Ewigen. Die Tragödie ist kontrastierend, zentrifugal und negativ.
Das Mysterium ist einheitlich, zentripedal, vereinheitlichend, bestätigend; selbst im Zugrundegehn.
Dies meinte wohl Nietzsche, da er das Gefühl des Überflusses im Tragischen der Griechen, des Aischylos herausstellte. Jeglicher Schrecken, jede Angst, jeder Haß ist im Mysterium positiv bestimmt, als Bestätigung der göttlichen Regel.
Das Mysterium ist die monumentale Form des Dramas. Vor dem Ewigen vergeht das Einzelne. Die Situation wird zum Prinzipiellen ausgedeutet, und alles kehrt in die Verkündigung zurück, wovor diese Welt nur als Gleichnis bestehen kann. (Hiermit ist das Tragische jedes heidnischen Mysteriums gezeichnet, worin kein Jenseits als Ziel, als Höchstes geglaubt wird). Dem Christen wird durch die Bestätigung des Ewigen jeder Zeitbegriff zum Paradox; das Endliche, Geteilte ist nichts; das Zugrundegehen — Auferstehen in der Seligkeit und der Moment, das Wunder, bedeutet den jähen Eingang zum Ewigen. Das Leben wird durch das Wunder Funktion des Ewigen, das sich im Leben nur in der Antinomie bestätigen kann. Der Glaube ist die Voraussetzung dieses Aktes und darum gerät dem Gläubigen das Leben und nicht das Ewige zum Paradox. Die zeitliche Handlung trägt nur den Sinn im Augenblick des Wunders; um das Ewige und Gott zu sehen.
Im Mysterium ist das Ende eindeutig; „tout est fini". Es ist vor dem einzelnen Stück da; die Spannung, die das Zeitliche der Tragödie als positive Kraft betont, scheidet aus; „delivrez moi du temps". Wir erwarten nur die „explosion intelligible", in der das Ewige rein dasteht und spricht: „il n'y a plus de mortel avec moi".
Dramatisch ist nur, daß die Gnade herbeige-

sprochen wird mit der „grande haleine pneumatique"; der Kampf der Bilder, der Imaginationen, die vor der gestrigen, fast puristischen Absicht des Mysteriums leicht dekoriert wirken können. Das Emporsteigen zur Gnade selbst ist plötzlich, und vielleicht dramatisch, insofern das Jenseits dem profanen Zusammenhang unserer Welt entfremdet ist, der Vermittlung bedarf und nur durch Umkehr erlangt wird.

Der christliche Mensch ist anscheinend dramatisch, soweit er sich aus dem Zustande der Erbsünde erheben will, doch zugleich höchst undramatisch, da Christus die Welt von Beginn an erlöst hat somit alles getan ist. In der Erbsünde ist ein dialektischer, ja dramatischer Zwiespalt gegeben, der eine Allgemeinheit zu binden vermag. Allerdings verhehlen wir nicht die Gefahr, daß vor dem vergleichlosen Ewigen das Zeitliche, also die Handlung, das Schauspiel für einen Umweg oder eine Ausrede gelten kann, zumal das Böse im Mysterium von vornherein als Nichts und im besten Fall als ein Wortgeklingel verachtet wird. Das Mysterium agiert seiner Natur gemäß optimistisch.

Die ewigen Dinge, zu denen jedes Mysterium strömt, sind unumgänglich und dogmatisch. Jeglicher Ausgang ist vorbestimmt und drum wird sich leicht die Gefahr einer umweglichen Dialektik erweisen.

Mallarmé war im gewissen Sinn orthodox. Doch galt seine Gläubigkeit einem indifferenten Néant; er war orthodox, da sein Glaube kein Objekt besaß.

Anders Claudel, der mit der Kraft des Gläubigen, ja bisweilen mit dem brutalen wortgeschwollenen Reichtum des Bekehrers dasteht. Ihm ist die Wirklichkeit, die gedacht, bestätigt und gedichtet werden kann, von Beginn an die katholische Welt; und das Gefäß, das die verstrebenden Wasser zum Strom sammelt, die Kirche.

Ein äußerst Gebautes, eine gegliederte Form ist Erreger seines Dichtens; man möchte fast sagen, Claudel ist Dichter durch die Kirche, die vor ihm eine geschlossene Welt, in der alles vollbracht ist, ausbreitet. „La création est finie." Diese katholische Welt gilt ihm für in Ewigkeit bestimmt.

Gegenstand der Claudelschen Dichtung ist nicht das Einzelne, sondern das Metaphysische. Sein Drama bedeutet nichts anderes als Vermittlung des Letzten, das ist Ritus, Opfer, Wunder und Lehre. Er bedient sich dieser Akte im Sinne Baudelaires, der die Sakramente ein Mittel der Dynamik nannte und schrieb: „Opfer und Gelübde sind die erhabenen Ausdrucksformen und Symbole des Austauschs." Das Tragische gilt im Mysterium nur so weit, als der Mittler des Metaphysischen stirbt; denn das Wunder bezieht sich nicht auf diesen, sondern die andern. Dem Mittler gehört die Verzweiflung, und er vollzieht in sich das Opfer. Das Wunder entsteht aus der Verzweiflung, die den Glauben gewinnt. Es ist wichtig, daß der Glaube die Verzweiflung voraussetzt — dadurch wird er unmittelbare Kraft, dramatische Kraft — nicht Meinung. Der Glaube ohne Handlung, ohne Opfer kommt fast einer Theorie und zum wenigsten prätentiöser Behauptung gleich. Da das Wunder die Projektion der innerlichen Ewigkeit ist, eine sinnliche Schöpfung, muß es sich nötig immer auf die anderen beziehen, und wenn auch nur als Beispiel. Der Gläubige selbst bedarf des Wunders nicht; drum postuliert es das sichtbare Drama.

Das Mysterienspiel ist ebenso griechisch wie katholisch; denn beide Welten dichten aus reinem religiösen Zentrum; sollte eine Analogie für Claudel gefordert werden, so nennen wir bedenklich Aischylos, dem jener hie und da die

Klischees einer Botenrede oder einer Komposition von Chor und Einzelrezitativ entleiht.
Die christliche Welt ist bejahender Natur, wenn man das Wunder anerkennt, d. h. zugesteht: die ewigen Regeln werden durch das Wunder erkannt (denn jene werden erst im Paradox deutlich in der sinnlichen Antinomie unserer Welt), und der Weg völliger Umkehr durch die Gnade muß beschritten werden.

Also — Gegenstand Claudels, das Ewige. „Delivrez moi du temps." Das Absolute gilt ihm, dem er die Kirche gleichsetzt; denn dem katholischen Menschen ist die Kirche unbedingte Voraussetzung der Religion.
Claudel ist kein Mystiker, dem das All ins Namenlose aufgeht, was jeden Dichter notwendig zerstörte. Das Absolute des Mystikers löste die Kirche auf, während diese dem Katholiken das Absolute durch das Dogma, d. i. die bis ins einzelne genaue Vorschrift, erst garantiert.
Claudel meint immer das eine: die Lehre, und er schrieb verschiedene Agenden nur, insoweit er von anderen Teilen derselben Lehre ausging. Claudels Drama ist im gewissen Sinne dualistisch. Der katholische und der noch nicht katholische stehen gegeneinander, die Kirche und das Chaos, das gleichgerichtete Gesetz und die Verwirrung, die noch nicht bestätigte Zeitlichkeit und das Ewige.

Wir sagten bereits: es bezeichnet das literarisch Monumentale, daß es unfragwürdig, unabgeleitet von irgend welch Zufälligem auftrete; denn es darf nicht ästhetisch geglaubt werden, sondern religiös; dem Monumentalen widerspricht das Spezifische, Einzelne, es verlangt die Anstrengung aller Kräfte, und vor allem darf der fragwürdige Gedanke einer Genetik nicht aufsteigen; die Lehre, die Handlung muß vielmehr

vor dem einzelnen Spieler bestehen; er empfängt sie als fertiges Geschenk, und die falsche Aktivität des Psychologischen ist ausgeschlossen.
Darum entsprechen einer so gerichteten Absicht am ehesten Stoffe, die bereits konventionell sind; zumal das Monumentale, dem nichts mit dem Außerordentlichen gemein ist, die Dauer und unbeugsame Stete seiner Mittel und Stoffe dartun muß. Vor bereits Gekanntem erfaßt uns nicht die Spannung vor dem Stoff, dem Geschehnis; ungeteilt und gleichgerichtet vernehmen wir das rezitierte Wort. Die Ereignisse sind in der konventionellen Fabel wie simultan gegeben; nur vermag die Sprache sie nicht in einem Atemzug mitzuteilen. Voraussetzung des Dramas ist jedoch nicht irgendwelche Lehre, sondern das dramatisch vorbestimmte Gleichnis, der Mythus. Das Christentum besitzt in einem gewissen Sinn nur einen: Christi Leben. Die anderen Fabeln modulieren die Kraft dieses unbesieglichen Lebens. Die Lehre ist geradezu in Christi Leben gegeben, und somit besitzt der Katholik eine dramatische Doktrin. Diese anzuwenden ist der katholische Dramatiker beauftragt, der den vorgewußten Typ der Ereignisse umschreibt. Er gibt die Varianten, und wie Christi Leben in Respons und Antiphone gegliedert ist, so das dramatische Klischee der katholischen Lehre, gipfelnd in der Hymne des Übergangs und Sprungs in die Gnade.
Mit dem Leben Christi ist die dramatische Welt des Katholiken erschöpft. Es verbleibt nur das Nachahmen, das stets wiederholte Errichten des Vertrags, des Ausgleichs zwischen dem Ewigen und dem Menschen. Vor allem, und dies ist wichtig, Claudel stellt einen Menschen heraus, woran die Dinge der Welt zum Gleichnis geraten; wie sein Mensch wiederum ein Gleichnis ist. Dies ist wichtig; denn es verbürgt scharfe Grenzen der gedichteten Bezirke, einen Stufenbau von Gleichnissen.

Wir sahen: Gegenstand des Claudelschen Dichtens ist ein bereits äußerst Geformtes, die Kirche; behandelt er diese nicht unmittelbar, so wählt er ein anderes, bereits tektonisches Gebilde zum Stoff: die Stadt, das Königtum; Claudel liegt nichts an den Dingen, sondern an ihren Prinzipien, die im Menschen sinnenfällig werden. Jedoch nicht ganz — die Prinzipien überschreiten den Menschen: um König zu sein, muß sich der König opfern, und ebenso schenkt sich der Heilige dem Wunder.

Was verbleibt dem Dichter, da sein Stoff bereitet und seine Menschen bestimmt sind? Er, die ewigen Dinge konstituierend, ist nur ihr parole intelligible. Der Natur allerdings auferlegt er um so herrischer die dem Menschen gemäße Ordnung. Die Dinge, die sich Gottes Hand entziehen, sind „Nullheit". Claudel sucht nicht eine neue Erde, sondern die Bestätigung Gottes, der sich dem Menschen im Wort gewährt. Alt ist der Gott, und vielleicht neu das Wort: „aus mir kommt ein Neues, seltsam ähnelnd hervor."

Es verbleibt dem Dichter die gedrängte Fülle der Gleichnisse, wodurch jegliches Ding in den Menschen und dieser wiederum als être fini in die Vollkommenheit Gottes gezirkelt wird. Wer aber nicht diesem geordneten ausgeglichenen Kreis einbeschrieben ist, nicht an Gott glaubt, glaubt nicht an das Sein und haßt sich selbst; denn Gott bedeutet dem metaphysischen Optimisten Claudel ein unendliches Wachstum, eine gewisse Bejahung.

Diese Menschen des Dichters und ihre Landschaft sind mit einem Gesetz gemessen, woran jedes automatisch zum Gleichnis wird. Die Dinge sind vom Vertrag mit Gott durchtränkt. Die Rede entspricht den Formen des kirchlichen Gebets und ist von bekehrender Dialektik und gebieterischer Katechetik erfüllt.

Doch sind diese Gedichte vielleicht nur Umschrei-

bungen. Das Dramatische gerät am Katholizismus zu geschehnisloser Scholastendialektik. Eine erregte Wiederholung des Dogmas; diese Dinge wurden oft und beispiellos ausgesprochen; diese Dramen sind Paraphrasen, wenn nicht überfüllte Allegorien der Dogmen.

Das bereits aufgestellte Dogma verführt zu Rhetorik; es bedarf nicht der Rede, sondern des Glaubens. Die Mystiker meinten die Stille; in seiner letzten Ode erbittet Claudel sonderlicherweise: „Gib, daß ich ein Wort ohne Klang sei, ein Säer der Stille".

Wir glauben: L'arbre ist das zu rhetorische Panorama des katholischen Gesetzes; der plastische Fall wird vom „Ewigen" gar zu hemmungslos absorbiert. Das Absolute enthüllt man zu ungeduldig, zu häufig; statt daß es als steile, sehr dünne Spitze der Pyramide dastehe. Die Kette der Gleichnisse vermischt die Dinge zu sehr; die Rhythmen werden von der Leidenschaft am Unendlichen ins fast Unübersehbare geweitet und gelöst; ein Atem, der die Lungen aufsprengt.

Vielleicht ist einzuwenden: das Katholische schwächt die Arbeiten Claudels zu ideologischen Historiendramen.

Diese Ausstellungen dünken mich öffentliche Unfälle, die dem Vermischten des Reporters zugehören. In jedem Fall: die Antithese der Kunst nennt sich heute Ausstellung. Fast ein jedes Bild bezeugt ein unerzogenes Sehen, das den Maler nicht vor optischen Kreuzungen, formalem Vermischen bewahren kann. Ich erhoffte uns ein organisiertes Auge, noch mehr: ich erwartete, einem durch Gesetzmäßigkeit befestigten Schauen entspräche allmählich eine gänzlich bestimmte Menschlichkeit. Ich beklage die Schwächen der Jungen, die hilflos von einem Rezept fremder Ärzte ins andere krank liegen: kurzatmig bleiben sie auf kaum begonnenem Marsch, und es mißrät ihnen, anderes zu ermalen als geringe Vorurteile des Sehens, ein ungefähres Pathos, das weder gefährdende Erschütterung noch eine nur entworfene Ordnung aufzeigt. — Fertig wurden die Modelle unsern Malern vorgewiesen; vorbestimmte Arten der Darstellung waren ihnen zubereitet; geängstet übernahmen sie billige, unbedeutendere Teile der ihnen gebotenen Weisungen und verstanden es nicht, Lehren aus zweiter Hand eigene Intensität zu geben; sie teilten und verminderten diese. Man redete von Synthesis und verrohte schon geformte Elemente; wirre Akademiker verschütteten die nicht unwichtige Erwartung.

Wir kennen die Vorbilder, die man gefällig mechanisierte; ewige Schüler schablonierten die fertig vorgefundene Kunst der Franzosen, und vorschnelle Ideologen täuschten fragmentarische Versuche — wobei kaum ein Teil des Formens zur Durchbildung drang — zu methodischen Gewinsten. Man möge die traurige Verbilligung des Sehens eingestehen, welche die feige Verlegenheit dieser Augen verschuldete. Nichts anderes tat man: traf man auf das Ganze einer Lehre, ent-

nahm man die bequemen, reizenden Teile und vermischte sie oft vielfältig widersprechenden Stücken eines billig konventionellen Sehens; was einmal als Wille zur Ordnung überzeugte, schwächte man zur haltlosen Laune des Eklektikers. Wenn das Malen gänzlich pausiert, treibt man auf dem Leinen leere Gymnasiastenliteratur.
Nicht anders als mit den Malern verhält es sich mit den Bildhauern, wiewohl der Kubismus ihnen Entscheidendes erregen mußte.
Zweifellos; dieses Erneuern des Malens war nicht ausreichend expansiv; man betrieb ein belangloseres Verändern von Teilen; kaum einer zerriß die Grenzen des Bildnerischen, was jede Erneuerung bedingt, wenn verpflichtende Gesetze gefunden werden sollen. Typ dieses vorsichtigen Revolutionärs ist der Liberale, wo es des Unbedingten bedurfte, dem das Ziel nicht Vertrag und nächste Ausstellung, sondern ferner und gefährlicher Versuch bedeutet. Im ganzen: man wende sich anderem zu. Adieu Malerei!

Das Denken über — das ist Weiberart, sich von bereits Gedankengeformten beschlafen zu lassen — ist dermaßen erfolgreich eingedrungen, daß man vieles heutige, Gemälde und Dichtungen, als Vorschlag oder Anleitung zum Gemälde oder Gedicht bezeichnen muß. Der Feuilletonismus bemächtigte sich in diesen Fällen vor allem des Monumentalen; die Beispielsbilder absoluter Kunst gelten mir eher als plakatierte Traktate, denn als Kunst.
Der Teufel wohl erfand die Simplizität, um ihm peinliche Sünder zu verkleiden und dem betrogenen Gott einzuschmuggeln. Simplizität ist ein Zeichen, daß vieles mechanisiert wurde und nicht mehr dargestellt werden braucht. Sie ist nicht Form, da sie den Trük des Andeutens, der Inter-

pretation besagt. Simplizität besagt nichts von Anfang. Beginn ist immer das Zusammengesetzte; wo man im einzelnen alles zu sagen gezwungen ist. Simplizität umgeht die Form, die Unterordnen, Wertbetonen enthält. Simplizität, das ist das Sehen des Bürgers, sein Sprechen, wo alles im Hauptsatz auf einer egal grünen Wiese guten Tag sagt.

Man möge doch die Metaphysik so selten anrufen wie einen Gläubiger, den man nicht auszahlen kann. Heute aber, da jeder ein unbestimmtes Gesicht aufsetzt, steckt sie in jedem üblen Wind; aber nicht wie eine Ausrede, daß der Verstand nicht reichte, sondern als Positives, als Programm und einziger Gegenstand der Darstellung. Da man sie gänzlich verlor, materalisiert man sie dinglich. Selbstverständlich eine gänzlich erdachte, die von einer anderen erdachten umgeworfen wird; die Metaphysik wurde zur einzigen Sensation. Sie steht und fällt mit der guten und schlechten Malerei des Herrn X und wird als Marktwert hochgetrieben und gelöscht. Infolgedessen ein besonderes Kunsturteil: entweder du malst und glaubst diese Metaphysik oder du bist unmoralisch und ein schlechter Kerl.

Etwas gemein erscheint es mir, in einer Zeit der Versuche Kritiker zu sein, im Sinn des Zensurengebens. Damit schafft man nur Verwirrung. Der Kritiker solcher Zeiten sei miterschüttert, auch auf der Suche und leidenschaftlich bemüht, das einer Kunst gemessene Analogon zu geben. Die Unfähigkeit der Kritiker, die völlig formlose Kunstgewerblichkeit der Literaten bürdete den jungen Malern das verwirrende Geschäft jenes Theorems auf, das zum Schreiben verpflichtet. Da hierzu die meisten unvermögend sind, müssen sie die nirgendwo verdeutlichte und gesonderte Ideologie in die Bilder hineinstellen und die Augen zur Einseitigkeit einer hemmungslosen

idee fixe verstarren. Wer hätte nicht sein Absolutum, sein Unbedingtes an der Hand, das über die fruchtbare Relativität der Dinge hinwegtäuscht, indem man dem Bild ein Urteil, ein Dogma einmalt, während ein dogmatisches Verhalten eher die Wirkung der Bilder sein müßte. Die der Anschauung fremde Ideologie löst jede Form und macht das einzelne Bild zur Metafer eines darüber hinausgehenden Theorems: die Bilder verrinnen zu Kommentaren von Kunstphilosophie. Da diese anscheinend akademischen Tafeln eine sie überdringende Reflexion enthalten, die das einzelne Bild ironisiert und für nichtig hinstellt, muten sie mich romantisch an. Das Bild verschrumpft zur Illustration der Ideologie und diese gerät zum episodenhaften Genrestück. Etwas von zweitältiger Allkunst steckt in diesen Bildern, die gesonderte Arten des Darstellens verkuppeln.

TOTALITÄT

I

Über die spezifisch gesonderte Stellung hinaus bestimmt Kunst das Sehen überhaupt. Das Gedächtnis aller geschauten Kunst belastet den Betrachter, wenn er ein einzelnes Bild ansieht oder einen Natureindruck aufnimmt. Die Kunst verwandelte das Gesamtsehen, der Künstler bestimmt die allgemeinen Gesichtsvorstellungen. Somit die Aufgabe, jene zu organisieren. Damit die Augen der Allgemeinheit sich ordnen, sind Gesetze des Sehens nötig, die das Material des physiologischen Sehens werten, um ihm einen menschlichen Sinn zu verleihen. Unsere räumlichen Vorstellungen werden uns bedeutend, da wir durch die Kunst imstande sind, sie zu bilden und zu verändern. Kunst wird wirkende Kraft, wie weit sie vermag, das Sehen gesetzmäßig zu

ordnen. Zu oft verwechselte man die Typen des psychologischen Ablaufs des Kunstbetrachters mit den eigentlichen Gesetzen, indem man naiv den Betrachter mit dem Bildwerk verschmolz.
Kunstgesetze ergeben sich nicht aus den Begriffen, die dem Urteil über Kunst zugrunde liegen; vielmehr bauen sich die Kunstgesetze auf den Grundformen auf, die einem möglichen Kunstwerk zugrunde liegen. Unter dem Einflusse der Philosophie erhob man, diese überschätzend, die Lehre vom Kunsturteil zur Grundlage der Ästhetik und glaubte so das der Kunst Eigene konstruieren zu können. Es ist dies die Folge der Lehre, daß Philosophie Wissenschaftslehre von den Begriffen sei, die unserem Erkennen zugrunde liege, so daß man daraus schloß, Ästhetik sei die Lehre von den Begriffen, die dem künstlerischen Urteil zugrunde liegen. Hier zeigen sich deutlich die Folgen eines indirekten Verfahrens, daß nicht die gegebenen Tatsachen zu Voraussetzungen erhoben werden, sondern ein surrogierter psychologischer Verlauf oder intellektueller Bestand, dessen Funktion wiederum gleichsam metaphysische Substrakte unterlegt werden. Eine entscheidende Tatsache ist das Urteil über Kunst nicht, dem stets als mindestens gleichberechtigt der Vorgang des Kunstschaffens entgegengestellt werden kann. Vielmehr die einfache Tatsache, daß eine Reihe von Leistungen vorhanden ist, die Kunst darstellen. Gewiß könnte man annehmen, daß man aus dem Urteil der Kunsterkenntnis bestimmen könne, was denn Kunst überhaupt sei, wo sie beginne und wo sie aufhöre; zumal eine erdrückende Menge angeblicher Kunst besteht, welche als schlecht, gemein oder unkünstlerisch bezeichnet wird. Hier setzt der Begriff des qualitativen Urteils ein, das zwar nichts Objekthaftes dem Gegebenen hinzufügt, aber auch nicht innerhalb des gegebenen Bestandes verharrt. Zumal der Beschauende

durch das Urteil für sich den Tatbestand bestimmend verwandelt und festlegt. Diese Widersprüche sind durch die Natur des Kunsturteils selbst bedingt, da dieses nicht intellektuell ist, vielmehr von den Elementen der Form auszugehen hat.

Vielleicht wird man, um zu einer deutlichen Vorstellung zu gelangen, die Ästhetik nicht mehr als ein Methodengebiet der Philosophie betrachten dürfen, worin die Methode der Kunsterkenntnis untersucht wird, und zwar Erkenntnis in dem Sinne definiert, daß Erkenntnis etwas Postumes sei. Vielmehr verlege man den Begriff der Kunsterkenntnis in das spezifische Schaffen selbst; in in dem Sinn, das einzelne Kunstwerk selber bedeutet einen spezifischen Erkenntnis- und Urteilsakt. Gegenstand der Kunst sind nicht Objekte, sondern das gestaltete Sehen. Es geht um das notwendige Sehen, nicht um die zufälligen Objekte. So dringt man zu den objektiven Elementen dessen, was apriorische Kunsterkenntnis ist, die sich im Urteil über Kunst nur a posteriori ausspielt. Der Erkenntnisakt, d. h. die Umbildung der Weltvorstellung geschieht weder durch das Schaffen des Kunstwerks oder das Betrachten, vielmehr durch das Kunstwerk selbst. Denn Erkenntnis, die über ein kritisches Verhalten hinausgeht, heißt nichts anderes, als Schaffen von Inhalten, die an sich gesetzmäßig, d. h. transzendent sind.

Die Gesetzmäßigkeit der Logik ist nicht allgemein, sondern Logik ist spezifische Wissenschaft wie Physik oder irgendwelche, die ihre eigenen Gegenstände besitzt, es aber nicht unternehmen darf, ihre besonderen Gegenstände zum Inhalt einer allgemeinen Wissenschaft umzufälschen.

Aus diesen Anmaßungen der Logik entsprang der Irrtum, daß man mit logischen Hilfen religiöse Systeme zerstören könne, während man nichts

weiter erwies, als daß Logik unfähig sei, die gesamten geistigen Bestände zu erfassen und zu gründen. Wie die Scholastik glaubte, daß man mit dem Urteil das Sein erzeuge, so gab man sich dem nicht minder gefährlichen Irrtum hin, daß nur die Logik geistige Systeme auf ihr Daseinsrecht hin begründe. Logik ist nichts weiter als die Lehre von den Begriffen, die der Logik selbst zu eigen sind, die aber auf die geistige Welt nicht beherrschend oder rechtfertigend wirken können, vielmehr mit ihr nur so weit verbunden sind, als sie auch einen besonderen Teil des Bestandes darstellen. Aus dieser irrtümlichen, zu verallgemeinerten Anwendung der Logik ergaben sich in jedem Sondergebiet Antinomien, die verschwinden, sobald man jedes Gebiet auf seinen besonderen, objektiven, wirklich erkenntnismäßigen Bestand prüft. Die Logik als allgemeine Wissenschaft ist eine Technik des Vergleichs, woraus sich unmittelbar der dialektische Charakter der logischen Praxis entwickelt, was der Möglichkeit, Gesetze aufzustellen, zuwiderläuft.

II

Psychologie ist nichts anderes als eine Reaktion gegen die Logik. Man hoffte zu bestimmenderen Ergebnissen zu gelangen, konstruiere man einzelne Fähigkeiten oder Funktionen. Die Psychologie begründete ihre Erkenntnis zumeist auf Tatsachen, die gänzlich außerhalb des Philosophischen liegen, die wohl Bestandteile unseres Seins ausmachen, jedoch niemals den besonderen Bestand gesetzmäßiger totaler Gebiete erklären können, da sie vielleicht Vorbedingungen erörtert, aber nicht den unmittelbaren Bestand. (Es ist einzufügen, daß Psychologie häufig mit Mischbegriffen operiert). Sie verfällt ebenso wie die Logik dem Irrtum, eine Wissenschaft sei fähig, mehr als über sich selbst auszusagen. Dies entspringt dem Fehlen einer allgemeinen Metaphysik,

die, ebensowenig wie eine andere Wissenschaft, Regeln der Sondergebiete zusammenzufassen vermag und nur als geschlossene oberste Realität, als intensivste Gewalt unseren Fähigkeiten gelten darf, nicht aber als extensiv allgemeine.

III

Was alle diese Gebilde der geistigen Welt trennt und somit ihnen zu einem bestimmt geformten Sein verhilft, ist Totalität. Gebilde sind erst, wenn sie deutlich sind, Form gewinnen; nur die Totalität, ihre Geschlossenheit macht sie zum Gegenstand von Erkenntnis und ermöglicht, daß sie realisiert werden können. Denn jede Realisierung und jede Bewußtheit heißt nichts anderes als Abgrenzung; Totalität ist nichts anderes als ein geschlossenes System spezifischer Qualitäten, und dieses ist total, wenn eine ausreichende Intensität die Totalität begleitet. Totalität macht, daß das Ziel jeder Erkenntnis und Bemühung nicht mehr im Unendlichen liege, als undefinierbarer Gesamtzweck, vielmehr im einzelnen beschlossen ist, da die Totalität das konkrete Sein der einzelnen Systeme rechtfertigt, ihnen den Sinn verleiht. Totalität ermöglicht die Aufstellung qualitativer Gesetze, insofern die Gesetzmäßigkeit im einzelnen System nicht mehr auf der variierten Wiederholung und der Wiederkehr des gleichen beruht, vielmehr auf der Artung elementarer, spezifischer Gebilde. Hierdurch gelangt man zur Aufstellung qualitativer Gesetze, die immer ein geschlossenes System ergeben; die nicht quantitativ variieren, sondern intensiv, die nicht endlos wiederkommen, sondern qualitativ sich ablösen, so daß es möglich ist, solche Gesetze auf den zeitlichen Verlauf anzuwenden, z. B. die Biologie, ohne daß man genötigt ist, das Individuelle der Tatsachen zu zerstören.
Wir betonen, daß Erkennen nicht ein kritisches Verhalten ausmache, vielmehr ein Schaffen von

geordneten Inhalten, d. h. totalen Systemen bedeutet. Als System gilt uns nicht mehr die Einordnung einer Vielheit, die gewisse einseitige Merkmale aufweist, wir fassen darunter keine irgendwie quantitativ bestimmte Ordnung, d. h. eine solche, die eine gewisse Zahl von Gegenständen umfaßt; vielmehr bezeichnen wir als System jede konkrete Totalität, die nicht durch ein außenliegendes Instrument eine Ordnung oder Gliederung erfahren kann, sondern die an sich schon organisiert ist. Indem wir das Erkennen als Schaffen konkreter Organismen definieren, entziehen wir die Erkenntnis der Lehre einer sich wiederholenden Allgemeinheit. Hierdurch wird die Erkenntnis ihrer theoretischen Isoliertheit und Bedeutungslosigkeit entrissen, und das Erkennen wird dem Schaffen gleichgesetzt und ein Unmittelbares geschaffen, das zwar latent da war, jedoch nicht dargestellt wurde.

IV

Totalität ist ein in keiner Weise ableitbarer Begriff, der weder aus Teilen gewonnen, noch auf eine höhere Einheit zurückgeführt werden kann (rechtfertigt jedes Lebewesen).

Totalität schließt niemals irgend etwas aus, d. h. vor ihr gibt es weder ein Positives noch ein Negatives, denn der Kontrast, d. h. die unbedingte Einheit von Gegensätzen macht die Totalität aus.

Totalität ist niemals irgendwie quantitativ bestimmt und kann immer eintreten gemäß rein qualitativer Voraussetzungen. Jeder individuelle Organismus muß total sein.

Totalität ist nicht Einheit; denn diese bedeutet stets Wiederholung, und zwar Wiederholung ins quantitativ Unendliche; während Totalität als endliches System nur unter Mitwirkung aller bestimmten, verschieden gearteten Teile eines Systems da ist. Infolgedessen wird, was eine übergedankliche

Tendenz besitzt, innerhalb des Gesetzmäßigen ausgeschaltet.
Die Totalität ermöglicht die konkrete Anschauung, und durch sie wird jeder konkrete Gegenstand transzendent. Sie hat als Intensität nichts mit der extensiven Größe des räumlich Unendlichen zu schaffen, dessen Abgeleitetes das Zeitlich-Unendliche der Physiker ist.

V

Innerhalb des seelischen Verlaufs nehmen wir totale, d. h. geschlossene Gebilde auf.
Diese Gebilde machen das Gedächtnis aus und funktionieren als geschlossene Qualitäten, da gerade die Totalität ihren Sinn ausmacht, insofern sie von der Totalität die qualitative Bestimmung erhalten. Wir wären nie imstande, Bestimmtes vorzustellen und zu bestimmen, wenn unser Gedächtnis nicht die Vereinigung prägnanter qualitativer Gebilde darstellte, ohne die, da Totalität eine Funktion ist und eine zeitliche Bestimmung erhält, die Zeit für uns nie Unterschiede enthalten könnte. Zeit, rein vorgestellt, muß qualitativer Unterschied der Erlebnisse bedeuten, der, allegorisch an Hand geometrischer Vorstellungen betrachtet, räumliche Folge bedeutet, während Zeit nur Unterschied der Qualität ist.
Da wir Erkennen als Schaffen konkreter Gegenstände definieren, sind Prinzipien erst an Hand des Seins, dieser Art des Erkennens, vorstellbar. Die apriorische Voraussetzung des Prinzips ist die Qualität resp. die Totalität. Alle qualitativen Prinzipien sind Umschreibungen a posteriori der Totalität. Kunst erkenntnismäßig betrachtet, geht nicht auf Begriffe, sondern auf die konkreten Elemente der Darstellung.
Der totale Gegenstand absorbiert jeden psychologischen Verlauf, der auf ihn hinzweckt, also auch jede Kausalität. Die kausale Betrachtung ist eine reinrückschauende, welche stets den konkreten

Gegenstand überschreitet; die Ursachen sind surrogiert, nicht das Totale. Die Ursachen eines Gegenstandes liegen in einer anderen, postumen Ebene als der Gegenstand selbst. Kausales Denken löst in eine ungegliederte Vielheit auf und veräußert ihren Gegenstand zur Allegorie eines unsinnlichen Vorgangs, der außerhalb des Gegenstandes liegt. Darum sagt sie nicht über die Form, die Qualität desselben aus.

Das Gedächtnis ist die reine Funktion qualitativ verschiedener Erlebnisse, die ihrer Qualität nach untergeordnet werden und simultan latent sind, um zu agieren innerhalb eines qualitativen Erlebnisses, das Entsprechendes oder Entgegengesetztes hineinnimmt. Am konkreten Erlebnis besitzen wir die Zeit unmittelbar, an der Beziehung des Qualitativen bewußt. Wir messen die Zeit mittelbar wissenschaftlich mit Hilfe der Größe und verwandeln sie in ein simultan Räumliches, während sie unmittelbar Differenz der Qualität ist.

In der Beziehung des konkreten Erlebnisses zu den qualitativen Funktionen der Gedächtnisvorstellungen greifen wir die Zeit unmittelbar.

Jeder Gegenstand kann total sein, insofern es keine einfachen Gegenstände gibt.

Totalitäten unterscheiden sich von einander durch Intensität, d. h. je kräftiger und reicher der Bezug ihrer Inhalte ist, je stärker diese Elemente darstellen.

Diese Denkweise geht vor allem auf Erschaffen von Gegenständen aus und knüpft aufs engste an den unmittelbaren Lebensprozeß an, der, wie das Gedächtnis, rein qualitativ bestimmt ist; denn die Zahl ist das Mittel eines retrospektiven Denkens, das unaktiv und postum die Täuschung veranlaßt, eine Kontinuität sei nur durch das Unqualitative und die Zahl verbürgt, während die Totalität eine bis ins kleinste gegliederte Zeitfolge erweist, die in jedem Punkt zeitlich, d. h.

qualitativ unmittelbar interpretiert, deren Intensität bald zu-, bald abnimmt, je nach Art und Intensität der Erlebnisse und in jedem Augenblick tatsächlich beginnen kann. Die Totalität ermöglicht es, daß wir an jedem beliebigen Punkte unserer Erlebnisse diese wie ein Ganzes betrachten, und Zeit das Synonym von Qualität bedeutet.
Die quantitative Betrachtung verbietet, an irgendeinem Punkte stehen zu bleiben, da ihre Kontinuität niemals qualitativ bestimmt werden darf, was eine Begrenzung ausschließt. Die quantitative Betrachtung der Erlebnisse erlaubt uns nicht, irgendwie eine nur kleinste Einheit festzustellen, d. h. unsere Erlebnisse lösten sich vollkommen chaotisch auf und wir verlören jeden Weg, unsere Erlebnisse zu latenten bestimmten Funktionen umzudeuten, welche qualitativ bestimmt an jedem beliebigen Punkte hervortreten können.
Da das Quantitative nichts Neues erzeugen kann, sondern nur die Wiederholung einer Einheit darstellt, so kann es niemals als Darstellungsmittel irgendwelcher zeitlicher Prozesse benutzt werden, außer wenn diese selbst rein quantitativer Art sind, d. h. man wiederholt rückschließend einen Prozeß, was jedoch unmittelbar unmöglich erscheint, denn die zeitliche Anschauung stellt immer eine neue Konstellation dar. Trotz der stets qualitativen Verschiedenheit zersplittert unser Sein nicht, da es als Qualitatives eine der Totalitäten darstellt.

SNOBB

Wir haben keine Wahrheit mehr, die alten Notdürfte und Verpflichtungen des Instinkts sind abgeblaßt. Die Wünsche hängen hohl und weitfaltig um abgemagerte Dinge. Man lernte die Ge-

bundenheit zugleich als Wille verstehen, und da man alles wollen konnte, verloren wir die Werte. — Die allzugroße Freiheit hat uns verarmt, Phantasie gestattet, alles ohne tatsächliche Realität zu genießen. Die Welt vergeistigte sich solchermaßen in den Gewändern der sie unablässig schmückenden Gedanken und Künste, daß wir in der sich mehrenden Künstlichkeit des Lebens den Wahnsinn begingen, über Hülle und Schleier hinaus zu staunen, ein Rätsel schufen von beglückender Unlösbarkeit und glaubten, wir könnten mehr auffangen in den Schalen unserer Worte, als uns selbst. Wir haben unsere Seele so oft gespiegelt, worin? in uns selbst, daß wir die sich zu Reihen gebärenden Reflexe zu Tatsachen, zu Dingen erstarren ließen. In der Beklommenheit vor der Armut unserer ein-atmigen lange-weilenden Symbole, die ebenso phantastisch als gesetzmäßig sind, retteten wir uns vor ihr zu dem Ding.

Ding und Wort sind nur verschiedene Bezeichnungen eines elementaren Erlebnisses. Unsere Sehnsucht nach Notwendigkeit und Freiheit beweist nichts als eben unsere Sehnsucht.

O entsetzliche Langeweile des Kreises, der alle Verschiedenheiten tötet, alles Gleiche als unendlich Verschiedenes bezeichnen läßt. Langeweile, die uns zur zerreißenden Differenzierung führt, entsetzliche Einsicht, daß alles nur Perspektive ist.

Ein Gesetz, ein sichtbares ist zu konstruieren, das uns trennt, das uns Glauben gibt, trotzdem es unsere Konstruktion ist. Unsere Konstruktion; denn das Gesetz der ursächlichen Folgen über uns hinauszudehnen, ist sinnlos.

Der Snobbismus, in welcher Gestalt er auch auftreten mag, ist aus solchen erwachsen. Sind diese geschriebenen Worte nicht ein Beweis solch seelischer Verzerrung, wo alles von einem Punkte gesehen wird, wo der Reichtum zur Armut des

einstelligen Schauens zwingt, wo die Masse der Erinnerung jagt und quält zum Originellen. Einen glaubhaften Ernst, daß wir sprechen.

Wir sind wie alle, schrien sie in Ekel und Angst, wir wollen sichtbar sein, und sie wurden einsam. Demonstrative Zurückgezogenheit, demonstrativ, denn ein Wille spricht darin. Der Mensch der hier zerschnitten und belebt wird, ist ganz und gar Wille, er schätzt nur Gewolltes und wird darum die Groteske des ihn täuschenden Willens. Er mag zuletzt im Wollenmüssen etwas Sklavisches ersehen, dem er sich durch Verneinung zu entziehen versucht, als wäre dies nicht der Superlativ von Wunsch und Absicht. Die Verneinung wird gesucht als intensivste Wahl, als Bejahung einer höchstvereinzelten Seltenheit.

Hier tritt eine Frage der Wertsetzung auf, nach einer ärmlichen, das ist stilvollen. Der Snobb hat alles erkannt und wäre es auch nur ein müdes Verwerfen, ein Ablehnen des täglich Gegebenen aus der Schwachheit, das ist köstlichen Borniertheit, einer Natur heraus, die verzichtet, das Schlichte mit der Form eines eigentümlichen Wertes zu begaben. Erkennen ist identisch mit Überwinden; denn in unserem Menschen liegt die selbstverständliche Verneinung von Anfang eingegraben.

Dem Snobb ist die Qualifizierung keine Frage der Form, sondern einer eigentümlich praktischen Ästhetik; doch wiederum kein Entscheid des geeinzelten Zufalls, der jede Form vernichtet.

Der Wert liegt im Ding. Denn Wertung darf keine Kraftleistung sein, sondern der Schatten eines passiven Genusses. Die Dinge müssen entgegenkommen, so leise, daß sie immer da sind.

Der Wert ist dem Snobb etwas Moralisches, aus entferntem ästhetischem Zuschauen gewinnt er seine moralischen Werte.

Eine betrachtende Güte, die alles fernhält, Kon-

ventionen mit den Anderen identifiziert, nicht sich.
Denn er ist immer in sich, furchtsam, am furchtsamsten vor dem Urteil. Er sieht sich fast immer zu, aus Geschmack, aber er wird sich nicht beurteilen, aus unproduktiver Verletzlichkeit, sondern schmerzlos in sensibler Borniertheit verwerfen; sein überreiztes Individualwollen beschließt er in dem Wort „Anderssein". Der Snobb ist nicht aus essentieller Nötigung so oder so; aus dem Rhythmus eines Worts, aus der abgerissenen Vibration sich gegenseitig flüchtender Klänge. Er haßt den diatonischen Dreiklang, das Entdecken des Ursprungs. Der Beginn muß ihm das am meisten Bezweifelte sein. Der Anfang bedeutet für ihn nicht symbolische Bestimmtheit, sondern tatsächliche Ungewißheit, die eine Brücke zu jedem Bedenken und Zweifel ist: ein Turnseil zur Willkür eines Geschmackes. Der Sinn dieser Reizfähigkeit, die nur als private Seltenheit geschätzt werden kann, liegt in der Entferntheit — in der reservierten Willkür, die als Willkür dem Zweifel weite Flächen zweilichtiger Beleuchtung und Andunkelns bietet.
Er identifiziert geistige Formen mit Inhalten des Seins, ihm ist das Ideelle zum Primären geworden; denn es ist die letzte Spiegelung, die punktuellste. Er glaubt vielleicht auf Augenblicke dem Geist als nichts Sichtbarem, als Letztem. Der Geist ist eine individuelle Tatsache für ihn. Keine allgemein begriffliche. Nur Ende eines persönlichen Erlebnisses. Er sieht alles zunächst als Objekt feinhändiger Wahl, relativ, sehr relativ, aber gerade darum klammert er sich an ein Absolutes um so fester, dem er nicht symbolischen Wert beilegt, dessen Gebrauch eine Überrumpelung, einen Glauben trotz allem in sich trägt. Er schätzt nach dem Genuß, wo alles Entscheid eines Geschmacks ist, und vielleicht ist Genuß das Passive, Unproduktive. Er ist an langer Wahl

ermüdet und verfällt um so hülfloser dem Letzten, dem Geschmack. Er verfällt sich und ist im Kreis seiner losgerissenen Individualität umgetrieben, seine Furcht vor der Identität, sein Haß auf Objektives, deren gemeinsamer Ausdruck Gleichgültigkeit ist, verarmen ihn, seine Armut ist Styl, er ein Punkt, ein Gewähltes, ein immer sich zentrierender Kreis, undifferenziert, weil er anders sein will und immer überwindet. Er ist immer einstellige Zahl, aber anders geschrieben. Differenzierung als Vorstellung bedingt Erinnerung, die den Unsern schon beschmutzt, er ist, entwickelt sich nicht; denn er genießt das Dasein, das so leise kam. Er schätzt nur den Genuß eines Moments, die Einzigkeit, der er glaubt.

Kann diese Einzigkeit wahr sein? — etwas Moralisches?

Sie muß so selten sein, daß sie wunderbar ist, ihre Tatsächlichkeit so momentan, daß Sein und Nichtsein eins werden. Das Auffangen der Zweifel, der übrig bleibt, das Theater des Moments würdig zu sein, der traurige Rest in einer aschigen Geste erstarrend, einzige Konsequenz, ein mehr und mehr verzweifelnder Geschmack.

Der Snobb haßt das Symbol und die Einheitskette, die jenes weitziehend schlingt. Er ist nur Variation und Zuschauer derselben, ihr Stilzusammenhang ist die Angst, auf Sich zu geraten, er ist so unsymbolisch, so untreu, wie das blinde Auge eines Spiegels, der wie er nur durch die Güte der Dinge lebt.

Der Snobb flüchtet immer vom Gesetz zum Neuem. Gesetze wären für ihn mehr als Pflichten, eine Sache des Geschmacks, des Vereinzelns, das Gesetz müßte ihm restlos in der Originalität seines Erlebnisses aufgehen. Das Gesetz müßte aufgelöst werden in ein neues Erlebnis, so daß nichts von überindividueller Norm übrig bliebe. Das Gesetz dürfte nichts mehr sein, als Beweis

der Existenz eines originellen Individuums; die kontinuierliche Logik eines Kodex müßte untertauchen in die abrupte Erscheinung eines Snobb, müßte ein Paradox werden und nicht nur in Hinsicht auf seinen Erfüller; eine Willkür, absolute Geschmacksache.
Das Gesetz müßte relativ sein; seine Realisierung im Einzelnen normativ, nur Theater eines Willens. Denn die Reize eines angespannten Seins werden gekostet, der Snobb ist immer dazwischen, aber durchaus nicht nur intellektuall. Er besitzt eine feine Borniertheit des Gefühls.
Und wenn er je lebte, in seiner Hast nach Außerordentlichkeit, die gemessen am Abrupten seines Charakters zuletzt in graues Mitleuchten endet; er besitzt kein anderes Maß des Lebens, als den innen gefühlten Tod. Das Licht sehen ist nichts anderes als die Proportion der Reize gemessen an seelischer Blindheit. Das Leben ist eine Relation zum Sterben.
Unserer ist tot; denn Stil tötet in seiner arroganten Ausschließlichkeit. Der Zauber und Reiz des Stils ruht in seiner Konstanz. Er duldet höchstens eine neue Gruppierung und Beleuchtung, aber grundprinzipiell und innerlich ist er durch den Glauben an die Beständigkeit und das Unverständliche bestimmt. Ein Glauben, in dem jede Tatsache, das ist kritisches Bewußtsein, aufgezehrt wird.
Der Reiz des Unsern, das ist die Möglichkeit einer Selbstinterpretation nach entgegengesetzter Richtung, liegt in der überwiegenden Verneinung zu Gunsten einer stärksten Bejahung, in der sich Ästhetisches und Lebendigkeit mischen, zum wenigsten tangieren.
Das Erstorbene des Snobb liegt von vornherein darin, daß er eine phantastische Forderung, deren Eigentümliches in ihrer Isoliertheit ruht, in eine Krawatte umsetzt, vielleicht um die Innerlichkeit einer artistischen Forderung zu bespötteln

oder aus Schwerfälligkeit. Das primär Zweideutige ist das andauernde Ineinanderschachteln von Kunst und Tatsache. Er hat keine Zeit, keine zähe Weite, eine innerliche Forderung unsehbar zu erledigen, sie ist nur Grund zur Sichtbarmachung einer ähnlichen andern. Die künstlerische Forderung ist moralisch. Sein Denken ist kunstgewerblich mit zweideutigen Zwecken. Vielleicht um der Eintönigkeit des Gereiztwerdens willen, die in Vielfarbigkeit der Wirkung verwandelt werden soll, oder vielleicht ist der Einklang des Stils euphemistische Flucht vor den vieltönenden Stimmen, die kaum unterschieden werden können.

Diese Lebensbetrachtung, welche alles aus dem Gegensatz sich entwickeln läßt und in diesen hinein, nimmt den Werten, wie wir sie von einer wohltätigen gutmachenden Gewohnheit empfangen, ihren Charakter als Wert, indem zu jedem der Gegenwert dargeboten wird. Alle lebendigen Forderungen müssen, um hinreichend begründet zu sein, einer stilvollen Überzeugung Dekoratives entleihen.

Es ist überhaupt meinem Lieben eigentümlich, Elementares als Schmuck und Letztes zu benutzen, um in sich zu bleiben und nicht einem durchfurchenden verallgemeinernden Prinzip zu verfallen. Da er von keinem Prinzip überfallen wird, saugen ihn die Dinge ein.

Und gäbe es ein gierigers Element als Liebe? sie wird in ihrer ganzen Formen- und Willensfeindlichkeit als wirkungsvollste Dekoration in den Rahmen einer ästhetisierenden Absicht eingespannt. Wenn die Bewußtlosigkeit des Einswerdens sonst einen Zweck der Liebe ausmacht, so ist es hier nur ein qualvolles leeres Mittel, sich die Askese des geschlechtlichen Verkehrs anzugewöhnen. Der zweite Mensch muß sich auflösen zur zierenden Floskel, sichtbarer Körper eines Stilgedankens werden, vielleicht den Stil fast restlos

repräsentieren, woraus sich eine eigentümliche Idealisierung des Persönlichen zum Symbol eines absoluten Allgemeinen ergibt.
Die Liebe ist vor allem eine verantwortungsvolle Anstrengung; denn der Gegenstand der Empfindung soll aufs Erste in dem überlegenen Stilgefühl zerschmelzen, das sich allein an einem zweiten Menschen demonstrieren will, und an ihm nur seinen Stil genießt. Jeder ist irrational genug, sich gegen die Vollkommenheit einer theoretischen Form zu wehren, besonders wenn dies nichts als ein verblüfftes, das ist individualisiertes Gesetz.
Aber vielleicht gab der Snobb sich den Andern nur als Reiz, denn wir sind enharmonische Verwechselungen.

FIGUR

Ein Jüngling, der sehr die Lust dieser Welt geübt, teilweise da ihm vorkam als sei es gebührlich zu verschwenden was wir weniges an Kraft besitzen, gleichsam um sich nach jeder Sünde gänzlich zu erneuen, und gepeitscht aus gestaltlosem Vergessen in weißen Flügel aufzuschwingen und was sonst ein im Traum gleitendes Fließen ist, gepeitscht, seinem Wesen gemäß, als Gegensatz zu spüren, ohne daß er wahrnahm, wie dieses keineswegs Kraft ist, sondern er rasend sein Ich verbüße in matter Reizbarkeit. Dieser Jüngling zerschliß jäh und zu Fetzen, so daß er das Einzelne nur als Getrenntes begreifen konnte. Denn sein verderbtes Leben zwang ihn und die fast eintägliche Schwäche, teils die jetzt leise ihn bohrende Welt als abgetrennte Klänge zu spüren, teils sich die törichte Hoffnung aufzurichten, daß einen jeden Morgen sein Leben beginne. So kam es, daß er an fast allen Dingen die erste kindliche Form

von Verstand und Sehen zu einem überreizten Aphorismen stückte, ohne je vorzudringen zu der sich breitenden Stetigkeit, und gezwungen war, hundert Tage seines Lebens als hundert getrennte Punkte aufzunehmen, da seine ganze Person nur wie ein Bündel kranker Reizfetzen flatterte. Nur immer gewaltsamere Vergehungen gegen die Gebote unserer heiligen Vernunft und die Gesetze Gottes konnten ihn zu immer minderen Momenten der Besinnung hinquälen, wozu kam, daß er, in anderen sich zerreißend, die Kette des Zusammenhangs sprengte, die wir Gedächtnis nennen und die unser Ich ausmacht. Er wurde zur Sünde verführt, nicht weil er sie liebte, sondern er sie stolz verachtete und die Lust, welche das Weib dem Manne gewährt, nie als solche fassen konnte. So beging er den Übermut, Fernliegendes, was ihm eben verschlossen bleiben sollte, zu tun und damit zu sündigen. Denn Gott hat auch Menschen geschaffen, denen innewohnt, aller Lust fern zu bleiben und nicht daran zu rühren. So stand der Jüngling jeden Tag am Anfang seines eintägigen Lebens, das eine jede Nacht in der Sünde unterging, welchen Rest der Nacht er dann im Nichts — gerechte Strafe des Erschöpften — zubrachte. Der Beginn wie die vollkommene Vernichtung sind uns unmöglich, was der Herr weise eingerichtet. Zuletzt meinte der Jüngling sonderlich, daß diese Vernichtung und solches Leben in vielleicht den reinen Formen, welche in uns wirken — als Ordner unseres peinlichen Lebens — näherten, da er die Stetigkeit einbüßend, das Abstrakte gleichsam als Unzerstörbares noch besaß, allerdings ohne daß ihm möglich gewesen wäre, jenes anzuwenden und in seiner beschränkten Kraft zu fassen, da er die Welt sich zerstörte und sie wie verwehte Herbstblätter morsch und raschelnd vor ihm lag. Eine seltsame Tugend, darf ich es bezeichnen, überkam ihn; fast da sein Ich zerstückt, war er verdammt

alles einzeln zu sehen, und so gelangte er zu der kostbaren Kunst, die auch kleinen Dinge allem abgelöst vor sich zu legen, und war gezwungen, das Einzelne entweder als Namen einzuzeichnen, oder es fein und sorgfältig zu studieren. Dies vermochte er, da ihm alle weitgeschwungene Zeit verloren, nur bei den ruhenden Gegenständen, die keiner Veränderung unterworfen sind, wie die Kunstwerke und das Zerstörte. In diese einzelnen Gegenstände paßte er öfters leichtfertig das grobe Gerüst seiner Abstraktion; aber nicht, daß er diese Gleichnisse einer ruhenden Welt weise verbunden, damit sie stehen, sondern das Einzelne galt ihm als feinste Färbung, ausführlichste Zeichnung und zugleich Axiom. So hätte er noch eine monologische Welt fügen können, die, um vom Geometer zu borgen, eindimensional ist, getrennte Strecken zieht und begrenzt, denen eben die gemeinsame Fläche ermangelte, da er hierzu die Breite eines keuschen und klugen Lebens vernichtet hatte. Es war sonderbar um sein Vermögen, wie er die Abstraktion verknüpfte mit den vereinzelten Dingen, die, was sie an Zusammenhang mit der nur im Verband gewebten Welt verloren, welches Zusammen ich vielleicht als die Güte Gottes bezeichnen darf, dies unermüdliche Spenden und Empfangen stetig verzweigter Hände, an Kostbarkeit des Feinen und Ausführlichen gewannen. Auf diese merkwürdigen Gebilde, die gleichsam im Sinne eines ruhenden Seins vollendet genannt werden dürfen, wand er das Gerüst der ewigen Vernunft an, verführt von dem Ruhen seiner Gegenstände, denen eine gewichtige Form des Lebens, nämlich das Erleben fehlte; in solchem Maße hatte er bereits den Zeitsinn eingebüßt. Seine Gegenstände waren somit nur unveränderliche, und dies sind die Erzeugnisse der göttlichen Kunst und die gestorbenen Dinge der Natur. Es erstickte unter seinen hilflosen schwachen Händen die Welt und

sie lag im Krampf und der Totenstarrheit vor ihm. Dies ist seltsam, daß keines so gewalttätig wie das Schwache und damit eitel und sündhaft; aber was den Sieg Gottes und des Lebens bereitet; der Böse tut nichts an, weil er schwach ist; es ist ein Lachen über den ärgsten Verächter. Dann und wann sendet Gott einen mächtigen Schelm, dessen Sinn aber ist auf das Gute gerichtet; nur muß er einen sündigen Umweg begehen, worüber nachzudenken uns wohl verboten, da das Paradoxon oft die Ausdrucksform Gottes wie er uns erscheint, sein muß; kann dieser sich doch nie mit unserer Welt ob seiner ewigen Herrlichkeit übereinstimmend decken, wobei wir freilich nie erkennen vermögen, ob diese Pracht Gottes sein Kerker ist oder wir wie ein elend Spielzeug seiner Hände. Jedenfalls, weil Gott, der gewiß über allem erhaben steht, oft zu unserer Welt im Widerspruch erscheint, ist diese erbsündlich von Beginn, wo er uns in Nichts hinausschleuderte, zu etwas gedeihen ließ, bis er uns ein wenig zurückreißt und verhüllt in einem Tröpflein Regen.

Dieser trübe Jüngling ging in einen Herbstabend, der still und traurig war, daß ein Schreiten der Tödlichkeit des Tages widersprach; wie du neben einem Sterbelager stillstehst und nicht tanzest wie zum Fest.

Die Farben waren erloschen bis zum letzten, aber was das Auge an Lust verloren, mußte sich die Seele an Trauer gewinnen. Wir waren eingehüllt in das Himmelstuch; denn ich schritt hinten drein, nicht von ihm gesehn.

Diese Trauer war des Jünglings Lust; denn so ist der Mensch geschaffen, daß Qual und Sünde, die er verübt, ihm lustig werden und ihn stets weiter zur Verdammnis locken.

Der Jüngling, geplagt von der Sucht, sichtbarlich sich aufzudrängen dem Auge, wo er immer mehr, wenn auch unter seinem Gekreisch eines

jeden Morgens verloren ging und schwand, tat alles anders als die Anderen, um sich ja zu sehen. So verführte die Schwachheit, daß er sich stark dünke zu Wahn, zu Tod.
Ei, ihn lächelte die Trübseligkeit, er prägte künstlich ein Paradoxon „widerspruchvolles Wortspiel", was nur Gott schicklich und genehm.
Er ging in die Bäume des Waldes und über die mattergreiste Wiese, auf der eine schimmerlose Sonne stand und schwebte. Er fühlte in dem feinen biegenden Empfinden, daß sein rasches Schreiten einen wohlgefügten Gegensatz zu dem sterbenden Tag begehe; aber jenes war eitel, denn wann die Welt zu einem Ton und einer Farbe gestimmt ist, dann wirkt sie stark und gewaltig als nie, und das Schreiten in den gleichen Abend ist vergebens; zumal sonst der Abhub der Zeiten sich prächtig und bezeichnend färbt in einer roten Sonne, unter welcher Du gewandelt vom Lichte gehen darfst.
O der Jüngling ward müde und lag bald auf dem Wiesenplan, dem greisenden Haupt einer lebenden alten Erde. Die Halme standen eng, stark und spitz zur Höhe; das Licht war schwach und stark genug, daß alles für sich stand und steilte.
Der Jüngling lag nieder und wie er büßen mußte. Sorgfältig studierte er den Eindruck im Gras, den sein Körper angerichtet, dann merkte er ein Blatt zwischen seinen Knieen hergeweht, das einzige ihm sichtbare in der Weite. Es war sonderbarlich gezackt und seine Farben eilten, vom blöden Weiß bis zum Rostrot geteilt und übergehend. Die Adern des Blattes quollen aus dem Gefüllsel wie die Sehnen abgearbeiteter Hände. Sie waren braungelb; zerfressen war es.
Dies Blatt hob er auf und beschaute es und ihm war, er habe noch nie ein solches gesehen, besah es nach allen Seiten und wandte seine stolzen Worte heran wie Ornament, Liniengefüge und

solches mehr, im Nachdenken über das Blatt. Wenn ihm dies wieder vor Augen kam, spürte er, daß die Worte und Gedanken nie ausreichten, dies Blatt zu bilden. Und ihn gedachte, daß es viele Blätter gebe im Wald und er nie alle sehen und nie begreifen und nie zu wissen vermöchte, was denn wirklich ein Blatt ist, worauf er lange Zeit sann ohne Bestimmtes sich vorzustellen als einen stechenden Schmerz; denn ihm war weh im Ohnbewußtsein, daß er die Kraft verloren des Zusammenhangs, der webt und genügsam macht; daß er zeitlos geworden. Das Blatt war unter seinen Händen stets ein verändertes, wann er hinschaute und er sprach flehentlich zum Blatt: „bleibe, daß ich dich erfasse". Aber das Blatt wuchs gewaltig und drohend, er preßte es zwischen den Fäusten, doch das Blatt war zum Himmel und zur Erde geworden, und war die Welt und Gott, daß er nichts anders mehr zu blicken und denken vermochte als das Blatt. Da überkam ihm wieder, noch viele Blätter seien, die ihm verborgen im Wald geblüht und lägen jetzt zu Boden, daß er sie nie begreifen werde, weil er nie einen Frühling mit ihnen geblüht. Dies aber stellte sich ihm nur als dumpfer Schmerz dar. Es zog ihn zum Suchen nach den Blättern, die ihm die Erde und alles waren. Er schwand mir an der letzten Kurve des seidigen Himmelsgewölbes, das ihn den Augen entzog.
Ein spätes darauf fand man einen anständig gekleideten jungen Menschen in einem entfernten Land erstickt unter einem Haufen welker Blätter, den er wohl selbst geschichtet.
Vielleicht auch, daß der Wind sie darüber geweht.

DER ARME

Man weiß die Armut, wenn man ihr sich hingibt. Jedoch nicht mit der Hingabe des Reichen oder Staatlich-denkenden. Der eine bemitleidet die Armen, die ihm als faillierte Banquiers gelten, die andern versuchen sie zu heben. Man lasse den Armen in seinem Gleichgewicht von Nichts und Null; man fasse den Armen genau in dieser Stelle, greife ihn kräftig an seiner Stärke. Die wirtschaftlichen, sittlichen oder empfindsamen Urteile beginnen damit: wie ist der Arme nicht reich, wie gelangt der Arme zu Besitz, wie kann der Reiche mit ihm zusammenfühlen. Damit trägt man den Armen aus seiner Lage fort, sieht ihn als ein Aufzuhebendes, Übergehendes; eben nicht als den Armen. Arm ist keine Negation des Reichen, nichts Überflüssiges, kein Unglück und keine Krankheit. Vielmehr erstaunt es mich, daß der Reiche in der tödlichen Beschränktheit verharrt, den Besitz als das Nötige festzusetzen. Der Arme schweigt, und niemand hört, daß er als Armer gesehen werden will. Einmal doch ohne Vergleich, einmal doch ohne die Scham des Reichen, einmal doch ohne die Dinge, die er nicht besitzt. Man soll ihn nicht damit benennen, was ihm nicht ziemt; man verstelle ihn nicht zu einem Bettler, der um Gottes Liebe zum Emporkömmling wuchern will. Man rede von ihm nicht in steigenden Zahlen, man sehe seine dauernde Art. Armut gilt wohl dem Reichen für gesellschaftliche Schande, und er gibt, weil er sagt: dieser, ein Mensch wie ich, ißt nicht; aber er wagt nicht zu bedenken, daß der Arme ein anderer Mensch ist.

Armut, ich schalte die seelische Armut aus, ist wohl eine ökonomische Bezeichnung. Dieser Zustand jedoch steht außerhalb der sozialen Charakteristik. Vor dem Armen erfahren die äußeren Dinge eine Umkehr, und der Arme wird zum

sozial Unfaßbaren. (Der Vergleichende stellt ein Kompromiß auf, wobei er die Beteiligten um ihr Eigentümliches bestiehlt.) Man betrachte einfach den Mann, der dem Nichts gegenübersitzt.
Es bezeichnet den Unwert dieser Zeit, daß sie den Menschen, der nichts hat, als einen, der nichts ist, aber durch Besitz etwas werden kann, bezeichnen muß, da sie jede Technik des Armseins, jeglichen Verfeinens dieses Zustandes entbehrt. Zweifellos entspricht dies der allgemeinen Verdummung, welcher Zustände, wie Armut, die dinglich schwer gefaßt werden, gestaltlos vergleiten oder durch Umschreiben fast hinweggeleugnet werden. Zunächst steht fest: Der Arme zieht die Armut der üblichen Anstrengung, das Leben zu gewinnen, vor; denn er wertet die Veränderung, die der Komfort bringt, nicht allzu hoch und glaubt nicht, daß hierdurch ein wirklich anderes Verhältnis zum Geschick eintrete. Er sieht Sonnenschein und Regen, Brot und Bildung als Momente, die vor dem großen Geschick nur soweit schützen, als es vielleicht abgestufter, dunkler eindringt. Er untersteht dem Schicksal unbekleidet, ohne Dach und verschleierndes Wissen, unmittelbar. Er sieht seine Haut und seine Seele genau; denn seine einzig innere Nahrung bilden Erlebnisse, jedoch nicht die üblichen des Erwerbens und Wissens. Für ihn gibt es zwei Dinge, das Märchen und das Stehen ins Verrecken; vor allem das Wunder, der Augenblick und die Ewigkeit. Nicht diese metaphysisch gefaßte Ewigkeit, sondern das gleiche Sein. Er hat gar keinen Vorwand und muß selbst der Idee ermangeln, die den geheiligt Armen zum Reichen macht. Er ist dem Gesetz entfremdet, das im großen nur angewendet wird, wenn etwas da ist, und der Arme besitzt noch nicht einmal das Verbrechen. Er steht auf dem indifferenten Nullpunkt, wo nur das Plötzliche möglich ist, hilft und eintritt.

Er meint nicht, der Mensch sei zu Gewissem bestimmt oder eine Persönlichkeit, die über andere hervorwachsen müsse, und so widerlegt er die üblichen Werte und Satzungen. Er meint nicht, ein Mensch müsse den anderen übertreffen in dem und jenem, er bettelt und wird sich darum nicht geringer. Dies nämlich ist das geringste Maß von Arbeit, das er der Welt zugesteht, und schenkt dem Gebenden einen kleinen Sieg, während er ein Brot kaufen kann, das er irgendwie doch bekommen hätte.
Dieser Nichtfaßliche, der seinem Innern gemäß arm ist, vermag sein unschädliches Gleichgewicht abzulegen, damit er sichtbar handle und deutlich werde. Hier erweist sich: der Arme ist nicht der Schwache oder Verelendete; denn wievieler Lustigkeit, welchen Gleichmuts bedurfte es jedem zu sagen: Herr, Ihr seid so groß, und ungebunden von Orten und Zeiten, die Häuserwände langzustehen. Die dem Armen einzig mögliche Handlung aus der Armut heraus, diese Erweckung ist das Verbrechen; denn der Arme ist der Mann, der Arbeit seiner nicht wert achtet, der die üblichen Werte nicht besitzen kann, da sie — dank der heutigen unreligösen Menschenart — großenteils Ding- oder Sittenwerte sind. Der Arme allein erkennt unspekulativ die Willkür aller Gesetze; wohl weiß er, sie funktionieren fast hie und da; doch er weiß ebensogut, daß sie dank ihrer unreligiösen Art kaum einen Menschen zu fassen vermögen. Hier ist: den Armen kann kein Mensch verpflichten; denn im schlimmsten Fall ist er eben arm und stirbt. Ob er das fürchtet?
Der Arme steht auf und bleibt nicht allein; er wittert die Zeit, wenn Menschen um anderes streiten als Besitz, Überlegenheit und vergleichweises Bessersein; wenn Menschen die heillosen Gesetze entkleidet schauen. Eines ekelt ihn: der Zwang. Und ist doch Arbeit heute nur noch Zwang, da sie keiner geistigen Macht dient, vor

der jeder au fond gleich ist. Der Arme kann sich nur vom Reichen aus gesehen vergreifen, nämlich wunderbar handeln.
Da steckt es: handelt er, so tut er's hemmungslos und kühl, plötzlich, ohne Signal, Übergang und Vorbesprechung. Und werden die andern arm, das erscheint ihm auch für den Andern nicht bitter. Seine Kenntnis nackteren, fast absoluten Seins läßt ihn alles zu Ende treiben. Er wird ungemein klug und vorurteilslos handeln, eben unmittelbar unkonventionell überraschend und wird allen wunderbar schöpferisch sein. Für ihn bleibt keine Ausrede, nur die Tat; denn welchen Stufen sollte er Vergleich, Einhalt und Gesetz entnehmen? Er wird fremdartig handeln. das heißt seine Handlung scheidet und ist geschichtlich. Die Größe wird vom Einzelnen in die Armen übergehen; denn sie stehen dem Geist, der nicht erkannt wird, sondern wonach verwandelt und gerichtet wird, am nächsten.
Der Arme, der seinen Pflanzentraum entläßt und Handlungen vollzieht, aus denen neue Gesetze wachsen, wird das Spielen verrosteter Harmonikas aufgeben; diese Frauen werden einige Zeit keine Löcher, um die noch Fransen hängen, pflegen wie kleine Kinder: sie gehen nicht auf dem Weg zum Vergleich; sie legen liebe gewohnte Topfscherben beiseite, um laut schreiend in einer Nacht, ungeführt von Sozialdemokratie, das Pflaster, das ihre nackten Füße härtete, mit spitzen Fingern und murmelnd, ja beschwörend aufzuheben, um den Sternenhimmel vor dem Blick solcher, die ihn zu messen und zu zahlen suchen, zu schützen. Der Sozialdemokrat wird sie verleugnen; ich liebe sie. Ein andermal werden sie nicht in blutende Mauerecken zurückfallen.

DER ABSCHIED

Lieber. Ich eröffne mich Ihnen, um zwischen mir und der Welt etwas festzulegen, ein Bild zu zeichnen, das meine Gedanken und die künftigen Tage nicht verändern können, um von mir unabhängig zu sein; damit, wenn ich zu sehr im Gestrüpp mich verirre, ein Bildnis meiner stets finden kann. Weiß ich doch nicht, ob, was in mich sich senkt, fördert, oder wenn es durchlebt wurde, vergessen werden muß wie manches andere, das mir begegnete. Ich reise unserm Fluß entgegen, den die schwebende Röte des Morgens blenden wird, überschreite den schwierigen Kamm, ziehe ungeleitet von fließendem Gewässer durch die schattigen Hügel, um ausatmend in die sich dehnende Ebene hinunterzuschauen und den eiligen Abstieg zu gewinnen. Ich fühle mich durch meine Gedanken, die in den jüngsten Monaten immer schneidender mich durchdrangen, erstarrt und was sonderlich ist — zugleich recht beunruhigt, so daß es mir gut scheint, im Wechsel der Wanderung eine peinliche stehende Öde anzufüllen oder wegzutragen. Ein schmerzlicher Zwiespalt öffnete sich mir in folgendem Erlebnis.

Die schwebende Tragik des Abends überzieht die Blätter, in denen ich mich von mir ablöse, um einer gleichen Gesinnung mich hinzugeben und die Schreie einer flatternden Kindheit zu ersticken. Der Fluß mischt den gewölbten Abendhimmel in schleichende Dunkelheit, ebnet hohes Laub und tiefes Flußbett in gemeinsame Schatten, die die Erde streifen. Seine Stimme klingt grundlos, von niemanden verströmt. Dies die Tragik eines jeden Abends. Jedoch besitzen wir Menschen eine solche Kraft der Wiederholung nicht, vielmehr scheint mir unser Treiben jedes Gesetz und die Stetigkeit zu überquellen, und trotz der Eintönigkeit, äfft ein unberechenbarer (vielleicht neuer) Rest verborgen den Willen, den wir an uns selbst

leicht spüren, da wir uns genaue Nachbarn sind. Dieser Abend stirbt mir wieder furchtbar ab, und ich muß inmitten, wo alles den Tod umkreist, ein Festes finden, um zu bestehen, zu überschauen und mich und diesen Himmel endlich und beständig in Gewalt zu bringen; denn bisher entgleiten mir Menschen und Dinge; wie Blasen verrinnen sie mir in den Händen und ich vermag keinen Bezug dauernd zu erhalten, bin unfähig, etwas zu tun, da ich in jedem Beginn das Ende sehe und den Wechsel, der jedem Morgen ein zweites Gesicht aufsetzt, und so einen toten Anfang halte. Ich finde keinen Halt und stürze in tausend Dinge und einen Tod. Fast scheint es, als seien die Bäume, Kristalle und Kinder falsch und betrögen uns, als sei da keine Marke zu finden und diese Dinge wiesen stets auf anderes hin und flössen in einen anderen Zustand, und trotzdem glichen sie sich in einem bestimmten Sinn und lebten gespannt zwischen dem Gleichen und dem Verschiedenen; bestünden aber nur, wenn man ihnen gibt, was ihnen nicht ziemt.
Ich erzähle wieder von den Bäumen und Gewächsen meines Gartens. All diese blühen nur auf den Tod und darauf zielt ihr ganzes Wachsen. Wenn er sie abgeblättert hat, der Stempel unter seiner gewissen leichten dauernden Last dorrte, gedeihen sie wieder. Die Tugend des Baums ist es vielleicht, in jedem Augenblick vollkommen zu sein, aber gerade hierin dünkt er mir allzu unmaßend. Diesem Wechsel lernte ich mit einem inneren Bild entgegen und ich sehe immer darauf hin, als schütze es mich, den Tod auch im Kleinsten anzutreffen. Solche inneren Bilder sind nicht abstrakte Begriffe, vielmehr wenn ich im Stillen den Baum recht empfinde, schau ich diese. Ich verfahre wohl etwas grob, doch vermochte ich nicht mehr anders die mannigfaltigen Ereignisse zu überschauen; ich mußte, um nicht ins Kleinste zu geraten, das immer weiter führe,

mir eine Grenze errichten. Wechsel des Lichts, welches Auge sieht dich in deinen Übergängen, wer sieht alle Augenblicke des Wachsens. Um diese zu verstehen, meinte ich, fügen wir zwischen Zustände, die wir sehen, Zwischenglieder ein, und wir haben den Wechsel oft nur im Vergleich zweier oder dreier Zustände, den Zusammenhang fügen wir also hinzu. Ich kehrte nach solchen Gedanken eines Morgens zu meinem Garten zurück. Das Licht flammte in den Kelchen und die Dächer der Bäume wankten geblendet; aber ich war traurig. Garten und Tag waren mir im Innern falsch, oder sie gingen mich nichts an. Da sah ich fast wie durch einen Schleier, meinen Garten voll Ruhe und in einem Ton um mich, doch wo er und mein Besitztum endeten, war der Tag, wie es ihn hell freute. So fand ich nun meinen Garten, der mir ziemte, aber dafür war ich nun allein und abgesperrt. So erging es mir mit vielen Dingen und entweder sie schickten sich in meinen Zustand, oder sie führten ein Doppelleben; eines für sich, wie es ihnen bequemte, das andere nach meinem Sinn. So lebe ich nun gespannt; ich sehe angstvoll den ungehemmten eiligen Absturz der Dinge.

Mir öffnete sich etwas wie ein Riß, oder ich geriet in Gegensätze, die Gespräche führen; bald verdichtet sich die Umgebung und verharrt in Weile, dann wieder treibt sie um so erregter. Vor zwei Tagen erst kam ich ungeschickt in einen Wirrwarr lästiger Dinge und mußte einen Bekannten darum in dem heftigen Gewitter aufsuchen. In all diesen Stürmen und Blitzen, das in die ganze Verwirrung hineinblies, kam es mir vor, da die Blitze mich im Wald überfielen und ich nicht wußte, wie die andere Sache zu schlichten sei, daß irgend einer im Gewitter ginge und vielleicht denselben Mann, vielleicht auch einen anderen die unbillige Geschichte laste, ich aber unbehelligt in meiner weiten windstillen

Ebene liege und zum Himmel schaue, über den Sommerwolken zogen. So mag ich eine halbe Stunde mich fern von Unwetter und Menschen befunden haben, aber mir war ich nah. Dann schlug in diesen Zustand ein Blitz, der mich zum Gehen zwang, obwohl er nicht in mein Spiel paßte. Ich traf den Freund; die ernste Angelegenheit war mir entschwunden, erst auf die dringliche Ermunterung des Mannes fand ich den Anschluß. Zu seinem Erstaunen sprach ich gleichgültig, wie man wohl eines ganz Unbekannten Recht erledigt; in einer Sache, die ich vorher leidenschaftlich begonnen hatte. Alles war mir gleichgültig, außer dem Lager auf der sonnigen Ebene; darüber schien mir, stehe eine Sache, die zu suchen vor allen Dingen wert sei. Dies Herausreißen fühlte ich fast wie die Isolierung eines erlösenden Krampfs. In diesem jähen und öfteren Wechsel gewöhnte ich mich im Erstaunen über die Zusammenhanglosigkeit zu leben, welche mich teilweise sehr anstrengte, da ich oft ganz fremde Zustände zu gleicher Zeit verfolgen mußte, oder der eine wegen des anderen mir unverständlich wurde, daß ich keinen fortführen konnte. Ich sehe, ich habe mich von meinen Menschen, wie es mir Umgebung, Gewohnheit und die Nötigung des Augenblicks vorschreiben, getrennt, und ein mir noch Unbekannter will gelten und schalten. Das Selbstverständliche ermüdet mich, ich tue es ohne inneres Ziel, glaube ich doch nicht mehr, daß es das Eigentliche enthalte und ich glaube diesem Mann, den ihr seht, gar nichts. Ich treibe mich durch, nicht weil die Dinge unmittelbar zu mir reden; ich höre sie aus der Ferne; wenn ich ihnen nachgebe, geschieht es aus Erinnerung, als handelte ich in der Vergangenheit und sei das Gewärtige etwas anderes oder an einem noch fernen Platz. —

Ich tappe jedoch nicht in einem Doppelleben,

vielmehr meine ich, daß ich mich zu diesem Neuen wie zum durchaus Wichtigen wende; es gilt nur, sich zu üben und zu bemühen. Diese wachsenden Dinge, die ihre Fruchtbarkeit immer durch die Unruhe zerstören, erreichen doch wohl nie eine gebotene Vollkommenheit; denn gerade das Gute, scheint mir, bleibt an der Stelle und ruht. Alle jene Bewegten stehen trotz ihrer Ruhelosigkeit in Gleichen, weil sie nie den Sprung über den eigenen Kopf hinaus wagen und aller Wechsel ist ihnen vergeblich. Vor mir schwebt, ich spüre es seit zwei Tagen deutlich, meine zweite Gestalt; sie fordert stürmisch Einlaß, daß sie Ich sei und der mir so vertraute Laurenz gehe.

Ich vermag nicht viel davon zu berichten und es ziemt sich auch nicht. Mit dem dichteren Abend spüre ich, wie dieser Körper ins Dunkel verschwindet und an seine Stelle irgend ein anderes dringen soll. Diese Nächte erheben mich, ist doch die äußere Welt verschwunden, damit ich ungestört über dies Neue nachdenken kann. Dann kann man viel eher sich auf sich selbst ziehen und man sieht, daß es darauf ankommt, mit der eigenen Reinheit die Nacht zu durchleuchten, in deren Glut neue wahre Dinge erstrahlen.

DAS INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort 5
Zu Vathek 5
Didaktisches für Zurückgebliebene 10
Zu Paul Claudel 18
Kunst-Ausstellungen 29
Totalität 32
Snobb 40
Figur 47
Der Arme 53
Der Abschied 57

Als erster Band der AKTIONS-BÜCHER DER AETERNISTEN erschien:

FERDINAND HARDEKOPF
LESESTÜCKE

Ein Urteil:

„Hardekopf spricht das Pariserische Deutsch . . . Scherzissimo der raffinierten Modernität in einem Café-Zigeuner . . . Sie scheinen morbid? Ihre Metaphysik nur noch mit Frou-Frou beschäftigt? Ihre Sexualität grazil arrangiert, senil ephebisch? Und genau dort, wo Schiller der ganzen Welt seinen Kuß aufdrücken möchte, nörgeln Sie zärtlich-nervös an Ihrer Zigarette und verstehen es, vor unseren Augen zu verwesen . . . Das sind Exzesse des exorbitantesten Schamgefühls, da Ew. Heiligkeit den Roué spielten. Man kennt die Oberflächlichkeit der Tiefe. Die Tiefe, der Kern der Dinge, . . . erleidet die Qualen des Blühens — und das Welken, seine Dekadenz, ist nur ein andres Blühen . . . Hardekopf, wir wollen Sie zum Whitmann der Künstlichkeit ernennen . . . Delikat ist Ihre sich selbst ironisierende Geziertheit, Ihr Grimassieren zur Verdeckung, Veroberflächlichung Ihres guten, reinen, feinen, starken Antlitzes . . . Daß Ihr Buch jetzt erscheint, ist eine geistige Großtat . . ., ein wesenhafter Beitrag zum Frieden zwischen Deutsch und Latein. Ihr Buch der segensreichste aller Schützengräben auf Grenzgebieten; eine deutsch-europäische Konfession, west-östlich auf engerem Boden."

„Berliner Börsen-Courier"

Das Buch kostet gebunden M. 2.—.

F R A N Z J U N G
SOPHIE / DER KREUZWEG DER DEMUT
EIN ROMAN

„. . . Keine Landschaft, keine Straße wächst aus den Geschehnissen hervor; . . . und die Zeit, das empfindet man dumpf und drückend, die Zeit ist nicht mehr . . . man weiß nicht, ob der Roman in Stunden, Tagen oder Jahren abrollt. So schwinden die Dimensionen, so schwindet die Wirklichkeit — und es ragen einsam im Dämmer zwei Seelen, die sich durch Gebärden und abgehackte Sätze manifestieren . . ."

Kurt Pinthus in der „Zeitschrift für Bücherfreunde"

Preis broschiert M. 2,—, gebunden M. 3,—.

Verlag DIE AKTION, Berlin-Wilmersdorf.

CARL EINSTEIN

BEBUQUIN ODER DIE DILETTANTEN DES WUNDERS / EIN ROMAN

Einige Urteile:

„Ich stehe nicht an, diesen, André Gide gewidmeten Roman für eines der interessantesten Bücher zu erklären, die die junge Generation in Deutschland hervorgebracht hat. Hier ist eine seltsame Kondensierung von Lebensdingen erreicht, eine äußerste Energie, ein Radikalismus des Zu-Ende-denkens, der mit Begriffen wie mit bunten Bällen, aber in logischer Regelmäßigkeit, jongliert, eine mathematische Phantastik voll von beherrschter Ungezügeltheit und ausschweifender Strenge."

Ernst Stadler in den „Elsässer Heften".

„. . . Ich kann dem Buche nur wünschen, daß es möglichst unverkauft beim Verlage bleibe, damit die erhofften Leser in dreißig Jahren dort die schönen sauberen Exemplare finden — in dreißig Jahren, was ich als die Zeit annehme, wo man sich um die paar Bücher, welche die Literatur unserer Tage bilden, kümmern wird."

Franz Blei.

„Dieser ‚Bebuquin' . . . ist ein Buch, wie kaum ein anderes so typisch für das modernste Geistesleben . . . Das Bedeutungsvollste an dem Buch ist, daß es die letzte Konsequenz moderner zivilisierter Denkweise darstellt, die völlige Loslösung vom Stofflichen, einen Hirnroman, zur Kunst umgewandelte Logik, Philosophie. . . ."

Chr. Bouchholz in der „B. Z. am Mittag."

Das Buch kostet M. 3,—.

WILHELM KLEMM

VERSE UND BILDER

Ein Urteil über Klemms Verse vom Schlachtfelde, die hauptsächlich in der AKTION erschienen sind:

„Schon im Frieden war Wilhelm Klemm einer der ausgeprägtesten Köpfe des jüngsten Dichtergeschlechtes, das sich in der Pfemfertschen AKTION tummelte . . . Ganz engen Seelchen mag der Hurrapatriotismus über alles Sinnen hinweghelfen. Der Dichter ist von anderem Schlag . . . Zu dem Wenigen, was noch zu uns sprechen wird, wenn der letze Schuß in diesem unheilvollen Kriege verhallt ist, gehören . . . die Verse Klemms.

„Neue Zeit", Stuttgart.

Luxusausgabe in 200 Exempl. auf schwerem Büttenpapier

Gebunden M. 15,—.

Verlag DIE AKTION, Berlin-Wilmersdorf

DIE AKTION

WOCHENSCHRIFT FÜR POLITIK, LITERATUR, KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

FRANZ PFEMFERT

1916: VI. Jahrgang

Urteile über DIE AKTION:

Die Berliner Wochenzeitung DIE AKTION sei empfohlen, denn sie ist mutig ohne Literatenfrechheit, leidenschaftlich ohne Phrase und gebildet ohne Dünkel. Franz Blei im „Losen Vogel".

Ein kritisches Organ von ausnahmsweiser Schärfe des Ausdrucks besitzen wir in der Wochenschrift DIE AKTION (herausgegeben im Verlage der AKTION von Franz Pfemfert). Pfemfert nimmt kein Blatt vor den Mund . . . Es fehlt vielleicht manch einer Monatsschrift an dem Geiste, der diese Blätter durchweht.

„Mannheimer Tageblatt."

„Deutschlands beste literarische Revue."

Carl Sternheim in der „Vossischen Zeitung".

„Diese kriegsfeindliche Zeitschrift wirkt grundsätzlich für internationale Kultur und Völkerfreundschaft."

„Internationale Rundschau", Zürich.

Il faudrait consacrer une longue chronique au courageux travail d'épuration intellectuelle auquel se consacre Franz Pfemfert dans son AKTION . . . Pfemfert continue à documenter ses concitoyens sur les vertus intellectuelles de leurs adversaires . . .

„La Revue de Hollande."

DIE AKTION kostet vierteljährlich M. 2,50. (Ausland M. 3,—.)
Von der AKTION erscheint außerdem eine Luxusausgabe in 100 numerierten Exemplaren. Sie kostet jährlich M. 40,—.

Verlag DIE AKTION, Berlin-Wilmersdorf.

DIE AKTION

WOCHENSCHRIFT FÜR POLITIK, LITERATUR, KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

FRANZ PFEMFERT

1916: VI. Jahrgang

DIE AKTION war bis zum Ausbruch des Weltunheils das radikalste Organ Derer, die in keinem Kriege „Erhebendes", „Großes" oder gar „Heiliges" erblicken konnten. Mehr als vier Jahre hindurch kämpfte die AKTION gegen die Völkerkrankheit Chauvinismus. Da die AKTION (als einziges bürgerliches Blatt in Deutschland) auch nach dem August 1914 nicht „umlernte", so sah sie sich gezwungen, während der Dauer des Krieges als politisches Organ zu schweigen. Sie widmete sich in dieser Zeit ausschließlich der Aufgabe, ein Asyl zu sein für internationale Literatur und Kunst. Mit literarischen Beiträgen von Heinrich Mann, Fedor Dostojewski, Gustave Flaubert, Oskar Wilde, August Strindberg, Charles Péguy, Tschechow, Dymow, Ernst Stadler, René Schickele, Franz Werfel, Paul Boldt, Wilhelm Klemm, Franz Jung, Carl Sternheim, Hans Koch, Uspenski, Saltykow, Tolstoi, Oskar Kanehl, Franz Blei, Theodor Däubler, Paul Adler, Belloc (London), Léon Bloy (Paris), Max Brod, Carl Einstein, Ferdinand Hardekopf, André Suarès (Paris), Marinetti (Rom), Maeterlinck, Verhaeren, Aldo Palazzeschi, Albert Ehrenstein, Pascoli, Arthur Holitscher, Pea, d'Annunzio, Buzzi, Papini, Ludwig Rubiner, Otokar Březina, Tavolato, Chesterton (London), Valerius Brjussow, Bjely (Petersburg), Henri Bergson (Paris), Paul Claudel, Alfred Vagts, Walter Hasenclever, Erneste Hello, Francis Jammes (Paris), Senna Hoy, Else Lasker-Schüler, Pierre Hamp, P. von Gütersloh, André Gide, Marcel Schwob, Puschkin, Mallarmé, Stendhal, Alfred Lichtenstein, Karl Otten, Joh. R. Becher, Wolfenstein, Max Pulver, S. Friedlaender, J. T. Keller, Heinrich Nowak, Georg Weyler-Weiß, Hans Reimann, Heinrich Schaefer, Meredith, Solowjew, Patmore, Pick, Hanns Johst, Ludwig Bäumer, Kurd Adler u. a., — mit künstlerischen Beiträgen von Daumier, Cézanne, Delacroix, Melzer, Schmidt-Rottluff, Egon Schiele, R. de la Fresnaye, Archipenko, Nadelman, Harta, Richter-Berlin, Hans Richter, Max Oppenheimer, Wilhelm Morgner, André Derain, Medardo Rosso, Soffici, Hodler, Matisse, Marie Laurencin, Else von zur Mühlen, Dismorr, K. J. Hirsch, R. Großmann, Ines Wetzel, Picasso, Banks, César Klein, André Rouveyre, M. Slodki, Toulouse-Lautrec, V. van Gogh u. a. hat die AKTION auch während der schwarzen Tage nach Kräften für Kultur und Völkerfreundschaft gewirkt.

DIE AKTION kostet vierteljährlich M. 2,50. (Ausland M. 3,—.)

Von der AKTION erscheint außerdem eine Luxusausgabe in 100 numerierten Exemplaren. Sie kostet jährlich M. 40,—.

Verlag DIE AKTION, Berlin-Wilmersdorf.